

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RAFAEL FRANCISCO FONSECA DE OLIVEIRA

A TRAJETÓRIA DE *UM BONDE CHAMADO DESEJO* NO TEATRO BRASILEIRO:  
ESTUDO DE RECEPÇÃO APLICADA.



CURITIBA

2020

RAFAEL FRANCISCO FONSECA DE OLIVEIRA

A TRAJETÓRIA DE *UM BONDE CHAMADO DESEJO* NO TEATRO BRASILEIRO:  
ESTUDO DE RECEPÇÃO APLICADA.

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Oliveira, Rafael Francisco Fonseca de

A trajetória de *Um bonde chamado desejo* no teatro brasileiro: estudo de recepção aplicada. / Rafael Francisco Fonseca de Oliveira. – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto.

1. Williams, Tennessee, 1911-1983 – Crítica e interpretação. 2. Teatro americano. 3. Teatro brasileiro. 4. Teatro (Literatura). I. Torres Neto, Walter Lima, 1964-. II. Título.

CDD – 812.54



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO SETOR DE  
CIÊNCIAS HUMANAS UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **RAFAEL FRANCISCO FONSECA DE OLIVEIRA** intitulada: **A trajetória de *Um bonde chamado desejo* no teatro brasileiro: um estudo de recepção aplicada**, sob orientação do Prof. Dr. WALTER LIMA TORRES NETO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer FAVORÁVEL pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 25 de Março de 2020.

WALTER LIMA TORRE NETO  
Presidente da Banca Examinadora  
(UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

LIANA DE CAMARGO LEÃO  
Avaliador Externo  
(UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

LIGIA SOUZA DE OLIVEIRA  
Avaliador Externo  
(PESQUISADORA)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO SETOR DE  
CIÊNCIAS HUMANAS UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

**ATA Nº994**

## **ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LETRAS**

No dia vinte e cinco de março de dois mil e vinte às 15:00 horas, na sala 1013, R. General Carneiro, nº 460 - Ed. D. Pedro I, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação do mestrando **RAFAEL FRANCISCO FONSECA DE OLIVEIRA**, intitulada: **A trajetória de *Um bonde chamado desejo* no teatro brasileiro: um estudo de recepção aplicada**, sob orientação do Prof. Dr. WALTER LIMA TORRES NETO. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós- Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: WALTER LIMA TORRES NETO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), LIANA DE CAMARGO LEÃO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), LIGIA SOUZA DE OLIVEIRA (PESQUISADORA). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela **APROVAÇÃO**. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, WALTER LIMA TORRES NETO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora. CURITIBA, 25 de Março de 2020.

WALTER LIMA TORRE NETO  
Presidente da Banca Examinadora  
(UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

LIANA DE CAMARGO LEÃO  
Avaliador Externo  
(UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

LIGIA SOUZA DE OLIVEIRA  
Avaliador Externo  
(PESQUISADORA)

Dedico esta dissertação às crianças e às delicadas almas poéticas, que geralmente  
são as principais vítimas da animosidade do bicho homem

## AGRADECIMENTOS

Ao meu Mestre Jesus Cristo de Nazaré por me iluminar neste mundo sombrio de infinitas crueldades.

Às mulheres da minha família, em especial, à minha mãe, Maria Angélica Fonseca da Silva, e à minha avó, Dona Annita Marquardt de Oliveira, que sempre me incentivaram a ser um cidadão consciente dos meus direitos e deveres.

Ao meu irmão, Gustavo Francisco Fonseca de Oliveira.

Aos professores e aos funcionários do Departamento de Pós-Graduação de Letras da Universidade Federal do Paraná, que me assistiram ao longo de minha formação acadêmica. Em especial, a professora Liana de Camargo Leão, que aceitou ao convite para participar de minha banca de qualificação. Além dela, gostaria de agradecer a Ligia Souza de Oliveira, professora convidada, que também participou dessa solenidade. Ambas fizeram sugestões pontuais que contribuíram para o bom andamento e a conclusão da minha pesquisa.

Ao meu orientador, professor Walter Lima Torres Neto, que me abriu os olhos para a beleza da arte dramática.

Aos meus amigos e colegas de graduação Alvício Vicente Rocha, Cesar Felipe Pereira Carneiro, Eliege Pepler, Floresval Nunes Moreira Junior, Jair Ramos Braga Filho, Luiz Guilherme Delenski Giublin, Maria Luísa Fumaneri e Roberto Junior Prebianca, que contribuíram para minha formação intelectual.

E, especialmente, a Sharon Gouvêa dos Santos, querida amiga e confidente, que sempre esteve disposta a me ajudar.

*Uma rua chamada pecado*

Já na próxima semana “Os Artistas Unidos” lançarão no Ginástico *Uma rua chamada pecado*, peça do autor negro americano Tennessee Williams, traduzida por Carlos Lage. De grande intensidade dramática, este original focaliza o conflito entre uma mulher de esquisita sensibilidade, uma decadente, e um meio primitivo de homens e outras mulheres, que quase se assemelham a animais. Apesar, porém, da atmosfera realista de sua ação, *Uma rua chamada pecado* está toda impregnada de um forte sopro de poesia, uma nota constante de lirismo, que faz mais belo o contraste entre as criaturas que jogam o estranho jogo da pureza e do pecado. São intérpretes da peça Henriette Morineau, Graça Mello, Flora May, A. Frengolete e outros.



## RESUMO

Esta dissertação é referente a uma pesquisa de recepção aplicada à peça *Um bonde chamado desejo* (1947), do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams, que foi montada diversas vezes no Brasil, por importantes companhias teatrais, entre 1948 e 2018. A fim de compreender como o meio teatral brasileiro, ao longo de sete décadas, assimilou esse aclamado texto dramático do teatro do pós-guerra americano, foi realizado um levantamento de relatos pessoais que revelam o que os diretores, atrizes, atores e outros profissionais, envolvidos nas montagens arroladas, observaram sobre seus aspectos narrativos e sobre sua constituição estética realista-naturalista. Para complementar esses relatos, programas teatrais da peça foram consultados com o intuito de se coletar informações e dados pertinentes às montagens e à concepção atística desses agentes criativos. Também foi realizada uma pesquisa, em periódicos, com o intuito de verificar o que a crítica teatral especializada produziu sobre as propriedades literárias e a encenação da peça. A partir da análise dos relatos e dos documentos obtidos foi possível completar algumas lacunas da trajetória que *Um bonde chamado desejo* percorreu no tempo e no espaço geográfico brasileiro. Os resultados da pesquisa demonstram que a peça foi relevante para o processo de modernização do teatro brasileiro, colaborando para o desenvolvimento cultural dos agentes criativos e dos espectadores de modo geral.

Palavras-chave: Dramaturgia. Tennessee Williams. Recepção. Agentes Criativos.

## ABSTRACT

This dissertation refers to how was the reception of the play *A Streetcar Named Desire* (1947), by the American playwright Tennessee Williams, in Brazil. Between 1948 and 2018, important theatrical companies produced the play. To understand how the Brazilian theatrical environment, over seven decades, assimilated this acclaimed dramatic text from the post-war American theater, a survey of personal opinions was carried out. It reveals what directors, actresses, actors and other professionals spoke about the narrative aspects and about the realistic-naturalist aesthetic constitution of the play. To complement their declarations, the theatrical programs of the play were consulted in order to collect information and data relevant to the productions and the lives of these creative agents. A research was also carried out in periodicals in order to verify what the specialized theatrical critics wrote about the literary properties and the staging of the play. From the analysis of the reports and documents obtained, it was possible to complete some gaps in the trajectory that *A Streetcar Named Desire* have gone through in time and in the Brazilian geographic territory. The results of the research demonstrate that the play was relevant to the modernization of the Brazilian theater, contributing to the cultural development of creative agents and the theatergoers in general.

Keywords: Dramaturgy. Tennessee Williams. Reception. Creative Agents.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>1 TENNESSEE WILLIAMS: O SURGIMENTO DE UM AUTOR.....</b>	<b>15</b>
1.1 A BIOGRAFIA DO DRAMATURGO TENNESSEE WILLIAMS.....	15
1.2 O TEATRO DO PÓS-GUERRA NOS ESTADOS UNIDOS .....	23
1.3 DRAMATURGIA DE TENNESSEE WILLIAMS .....	29
<b>2. UM BONDE CHAMADO DESEJO NO TEATRO BRASILEIRO.....</b>	<b>53</b>
2.1 HENRIETTE MORINEAU SOB A DIREÇÃO DE ZIEMBINSKI, 1948 .....	58
2.3 MARIA FERNANDA EM <i>UMA RUA CHAMADA PECADO</i> , 1956, 1959.....	76
2.3.1 MARIA FERNANDA SOB A DIREÇÃO DE MCGAW, 1959 .....	77
2.3.2 MARIA FERNANDA SOB A DIREÇÃO DE BOAL, 1962.....	89
2.3.3 MARIA FERNANDA SOB A DIREÇÃO DE RANGEL, 1963.....	102
2.4 <i>UM BONDE CHAMADO DESEJO</i> DIRIGIDO POR JAESS 1974, 1996. ....	111
2.5 TEREZA RACHEL SOB A DIREÇÃO DE VANEAU, 1985.....	120
2.6 LEONA CAVALLI SOB A DIREÇÃO DE FORJAZ, 2002.....	127
2.7 MARIA LUISA MENDONÇA SOB A DIREÇÃO DE GOMES, 2015 .....	135
<b>3 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>140</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>152</b>
<b>ANEXO I – ELENCO DAS MONTAGENS DE <i>UM BONDE CHAMADO DESEJO</i> REALIZADAS NO BRASIL ENTRE 1948 E 2018 .....</b>	<b>161</b>
<b>ANEXO II – FOTOGRAFIAS E IMAGENS DAS MONTAGENS DE <i>UM BONDE CHAMADO DESEJO</i> REALIZADAS NO BRASIL ENTRE 1948 E 2018.....</b>	<b>165</b>

## INTRODUÇÃO

A peça *A Streetcar Named Desire* (1947), do dramaturgo estadunidense Tennessee Williams (1911-1981), é considerada uma das principais obras do teatro do pós-guerra americano devido à complexa composição psicológica de suas personagens, sobretudo, da protagonista Blanche DuBois. A ação da peça é construída essencialmente ao redor de sua incapacidade de conviver em harmonia com os demais membros da comunidade pobre e decadente em que está inserida. Nos Estados Unidos, Jessica Tandy (1909-1994) foi a primeira atriz a dar vida à heroína, sob a direção de Elia Kazan (1909-2003), em 1947. Com o grande sucesso obtido após sua estreia na *Broadway*, a peça passou a ser montada ao redor do mundo, e o papel de Blanche DuBois se tornou um objetivo profissional para atrizes de inúmeros países. No Brasil, a atriz francesa Henriette Morineau foi a primeira a emprestar sua voz e seu corpo à personagem em 1948. Depois dela, Maria Fernanda, Eva Borges Corrêa, Eva Wilma, Tereza Rachel, Leona Cavalli e Maria Luisa Mendonça também deram vida ao papel.

Renomados teatrólogos brasileiros, como, por exemplo, Décio de Almeida Prado (1917-2000) e Barbara Heliodora (1923-2015), constantemente mencionam *A Streetcar Named Desire* como sendo um clássico do drama moderno em suas publicações, referindo-se, entretanto, superficialmente à montagem estrelada por Morineau, sem explicar a razão exata pela qual o título da peça foi traduzido por *Uma rua chamada pecado*, o que induz um forte julgamento moral. Ao mesmo tempo, a peça também é conhecida pelo título *Um bonde chamado desejo* entre os espectadores brasileiros. Sendo assim, a princípio, escolhemos pesquisar a trajetória de *A Streetcar Named Desire*, no Brasil, motivados a entender a variação entorno de seu título em língua portuguesa. Em função disso, para darmos início ao nosso estudo, nós nos sentimos forçados a verificar como essa obra entrou para o repertório das companhias teatrais brasileiras. Percebemos que sua relevância no Brasil é mais ampla do que imaginávamos. Então, decidimos pesquisar pormenorizadamente como se sucedeu o processo de recepção e qual é a importância dessa obra para o teatro moderno brasileiro.

Esta dissertação tem como objetivo principal analisar como ocorreu a recepção de *A Streetcar Named Desire* pelos agentes criativos (diretores, atores, entre outros profissionais) dedicados ao desenvolvimento da arte dramática no

Brasil. Esse estudo pretende também compreender como, ao longo de 70 anos, a peça foi lida por esses agentes criativos a fim de realizar suas encenações. Além disso, pretendemos conhecer os motivos que fazem de *A Streetcar Named Desire* uma referência para a cultura teatral brasileira, considerando o que os críticos teatrais registraram sobre os espetáculos dessa obra. Esperamos ainda realçar a relevância de Tennessee Williams para história do teatro brasileiro ao propormos esse estudo de recepção à peça em questão. Para que isso fosse possível, nós nos valem de uma metodologia voltada à pesquisa de recepção aplicada, reunindo documentos disponíveis em diferentes fontes de informação, que compõem uma fortuna crítica sobre a referida obra no Brasil: programas dos espetáculos, críticas dos espetáculos, artigos de opinião, traduções da peça para o português, projetos editoriais para o texto de Tennessee Williams no Brasil, entre outros paratextos.

A fim de possibilitar uma leitura mais agradável, passaremos a designar *A Streetcar Named Desire* preferencialmente pelos termos *Streetcar* ou *Bonde*. Acreditamos que a utilização dessas formas abreviadas dará mais fluidez a nossa redação, uma vez que elas nos possibilitam evitar a repetição excessiva de seu título deveras extenso. Ao mesmo tempo, evitaremos também eventual indecisão diante da perplexidade em relação ao fato da peça ter recebido dois títulos diferentes no Brasil.

Na primeira parte dessa dissertação, trataremos do contexto social em que Tennessee Williams surgiu, abordando fatos biográficos e eventos históricos, que influenciaram sua maneira de ver o mundo; e, conseqüentemente, se manifestaram em sua dramaturgia. O próprio dramaturgo e os críticos teatrais especializados – estadunidenses e brasileiros – declararam que ele se espelhou em situações do cotidiano e em problemas familiares para estabelecer muitos dos conflitos que encontramos em suas peças, dando, portanto, um caráter autobiográfico a sua dramaturgia. Em razão disso, o autor também é conhecido por se inspirar no modo de falar, de pensar e de agir de seus parentes mais próximos para fazer a composição psicológica de seus personagens. Verificamos essa característica da escritura de Williams em artigos de jornais, entrevistas e biografias, sobretudo, em seu romance autobiográfico intitulado *Memórias*<sup>1</sup> (1975). Além disso, discorreremos sobre as qualidades poéticas de *Streetcar*, comentando os motivos que levaram o

---

<sup>1</sup> Título original em língua inglesa: *Memoirs*.

dramaturgo americano a concebê-la. Também comentaremos sobre como essa obra foi avaliada pela crítica teatral nos Estados Unidos. Na segunda parte, abordaremos as montagens brasileiras de *Streetcar*, que obtiveram repercussão relevante no meio teatral. Ao todo arrolamos onze montagens, que se tornaram conhecidas socialmente. A companhia teatral Os Artistas Unidos realizou a primeira montagem da peça em 1948. A trupe universitária da Escola de Teatro da Bahia e o grupo de teatro amador Os Diletantes elaboraram respectivamente a segunda e a terceira montagens em 1959. Em parceria, o Teatro Oficina e o Teatro Arena fizeram a quarta montagem em 1962. A companhia Teatro Maria Fernanda, sob direção de Flávio Rangel, elaborou a quinta em 1963. Com a ausência de Rangel, que viajou para os Estados Unidos, a atriz Maria Fernanda assumiu a direção da peça, estabelecendo a sexta montagem no início de 1964. O diretor Kiko Jaess dirigiu a sétima e a nona montagens respectivamente nos anos de 1974 e 1996. A companhia teatral da atriz Tereza Rachel concretizou a oitava em 1985. A trupe Companhia Livre estabeleceu a décima em 2002; e, por fim, o diretor Rafael Gomes conduziu a mais recente montagem de *Streetcar* em 2015. Todas essas montagens mencionadas constituem nosso objeto de estudo. A maioria delas foi apreciada pelos críticos teatrais brasileiros, oportunizando a formação de um acervo de registros jornalísticos (artigos, entrevistas, resenhas, etc.), que utilizamos como fonte de pesquisa conforme mencionamos acima. Em síntese, nesses documentos procuramos por relatos de agentes criativos responsáveis pelas montagens brasileiras de *Streetcar* com o intuito de se verificar o que eles enunciaram sobre suas propriedades poéticas. Além disso, também nos valem os programas das montagens como fonte de pesquisa, a fim de se coletar dados pertinentes relativos à visão desses agentes criativos no tocante à estética da encenação do espetáculo. É importante enfatizar que esse acervo também é composto por análises de críticos teatrais especializados, que observaram aspectos literários do texto dramático e da encenação da peça. Assim, reconstituímos a trajetória de *A Streetcar Named Desire* no Brasil, sendo possível verificar como essa obra, devido as suas propriedades literárias e cênicas, se consolidou no repertório das principais companhias teatrais, tornando-se relevante ao processo de modernização teatral do país. Ao término da dissertação, o leitor encontrará um conjunto de anexos com os elencos, imagens e fotografias de cada uma das montagens brasileiras que serviram de objeto de estudo para nossa pesquisa acerca da trajetória de *Um bonde chamado desejo* no Brasil.

## 1 TENNESSEE WILLIAMS: O SURGIMENTO DE UM AUTOR

### 1.1 A BIOGRAFIA DO DRAMATURGO TENNESSEE WILLIAMS

Thomas Lanier Williams III, mais conhecido pelo seu nome artístico, Tennessee Williams, nasceu em 26 de março de 1911, em Columbus, cidade situada no Mississippi, estado da região sul dos Estados Unidos. Ele foi o segundo filho de Cornelius Coffin Williams (1879-1957) e Edwina Estelle Dakin Williams (1884-1980). A primeira filha do casal, Rose Isabel Williams (1909-1996), nasceu dois anos antes.

Durante a infância de Tennessee Williams, Cornelius fazia muitas viagens à negócios na região do *Velho Sul*, representando a fabricante de calçados *Internacional Shoe Company*. Por passar a maior parte do tempo fora de casa, ele deixava sua esposa e filhos sob os cuidados de seus sogros, Walter Edwin Dakin (1857-1955) e Rosina Isabel Otte Dakin (1863-1944).

O patriarca Dakin era reverendo da Igreja Episcopal de Saint Paul. Devido às exigências de seu serviço eclesiástico, de quando em quando, ele precisava se mudar a fim de atender as demandas de sua comunidade religiosa, espalhada pelas pequenas cidades rurais do entorno do Mississippi; e, conseqüentemente, levava sua família junto com ele. Assim, o presbítero se tornou a referência masculina de Williams.

Ainda durante a infância, Williams teve uma infecção renal e contraiu difteria. Essas doenças fragilizaram sua saúde, comprometendo, sobretudo, os movimentos de suas pernas por aproximadamente dois anos. Edwina sentiu-se culpada e decidiu dar mais atenção ao filho adoecido. Ela apresentou ao menino os grandes clássicos da literatura, concentrando atenção especial em William Shakespeare (1564-1616) e Charles Dickens (1812-1870). Ao mesmo tempo, nessa época, ao fim das tardes, a negra aia Ozzie, que assistia Edwina, contava histórias relativas à cultura escrava dos antigos campos de algodão do *Velho Sul*, estimulando a fértil imaginação do dramaturgo em sua tenra infância.

Em dezembro de 1918, Cornelius foi promovido à gerente e foi enviado para trabalhar em Saint Louis, no Missouri, para onde se mudou com sua família. No ano seguinte, nasceu Walter Dakin Williams (1918-2006), irmão mais novo do autor. Em Saint Louis, Tennessee Williams era discriminado pelos vizinhos e colegas de



escola, devido ao seu refinamento aristocrático tipicamente sulista. Além disso, Williams também era perseguido pelos seus trejeitos afeminados. No prefácio da peça *Doce pássaro da juventude*<sup>2</sup> (1959), Williams declarou que escrever se tornou uma forma de proteção contra os maus-tratos que sofria. Conforme Williams:

Aos 14 anos, descobri a escrita como uma fuga da realidade do mundo que me fazia sentir profundamente desconfortável. Imediatamente se tornou meu lugar de retiro, minha caverna, meu refúgio. De quê? De ser chamado de maricas pelas crianças da vizinhança e Miss Nancy por meu pai, pois preferia ler os clássicos na grande biblioteca do meu avô ao invés de jogar bolinhas de gude, beisebol e outros jogos infantis convencionais: isso era resultado de uma doença infantil grave e do apego excessivo aos membros femininos da minha família, que haviam me convencido a voltar à vida. (WILLIAMS apud BOXILL, 1987, p. 09, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Com o passar do tempo, Williams se aproximou de sua irmã, Rose. Eles fortaleceram seus laços afetivos e criaram o hábito de ir ao cinema juntos para fugir das mazelas familiares e sociais que enfrentavam em Saint Louis.

Ao atingir a adolescência, Williams iniciou sua carreira literária com o ensaio *Can a wife be a good sport?*<sup>4</sup>, publicado pela revista *Smart Set* em maio de 1927. Em agosto do ano seguinte, ele publicou o conto *A vingança de Nitocris*<sup>5</sup> pela revista *Weird Tales*.

Em setembro de 1929, Williams se matriculou na Universidade do Missouri, onde participou de um concurso literário com a peça em um ato *A beleza é a palavra*<sup>6</sup>, sendo agraciado com uma menção honrosa. No terceiro ano de estudos universitários, por ter sido reprovado em ROTC<sup>7</sup>, ele não conseguiu permissão para se alistar no exército americano. Consequentemente, seu pai lhe retirou da

---

<sup>2</sup> Título original em língua inglesa: *Sweet Bird of Youth*.

<sup>3</sup> At the age of fourteen I discovered writing as an escape from a world of reality in which I felt acutely uncomfortable. It immediately became my place of retreat, my cave, my refuge. From what? From being called sissy by neighborhood kids, and Miss Nancy by my father, because I would read books in my grandfather's large and classical library than play marbles and baseball and other normal kid games, a result of a severe childhood illness and of excessive attachment to the female members of my family, who had coaxed me back into life. (WILLIAMS apud BOXILL, 1987, p. 09).

<sup>4</sup> Mantivemos o título original em língua inglesa porque esse ensaio ainda não foi traduzido no Brasil.

<sup>5</sup> Título original em língua inglesa: *The Vengeance of Nitocris*.

<sup>6</sup> Título original em língua inglesa: *The Beauty is the Word*.

<sup>7</sup> Sigla em língua inglesa para *Reserve Officers Training Corps*. Esse é um dos cursos universitários que prepara jovens adultos para serem oficiais das forças armadas dos Estados Unidos.



universidade e lhe obrigou a trabalhar como escriturário no depósito de uma das filiais da fábrica de sapatos, onde exercia o cargo de gerente. Williams odiava a função que ocupava e, durante o expediente, escondia-se para escrever seus poemas.

Em 1934, Williams assistiu à peça *Espectros*, de Henrik Ibsen (1828-1906), que o fascinou. Conforme Smith-Howard e Heintzelman:

Os dramas de Ibsen inspiraram Williams no palco e no texto. Williams relatou que, quando ainda jovem, o seu grande encontro com o teatro foi durante uma apresentação da peça *Espectros* de Ibsen, estrelando Alla Nazimova, no *American Theater*, em Saint Louis, Missouri, em 1934. *Espectros* é descrita como a peça mais importante de Ibsen, pois está repleta de intensidade e fatalismo do drama grego e por ser a primeira peça a tratar da eutanásia e da compreensão clínica da hereditariedade. (SMITH-HOWARD; HEINTZELMAN, 2005, p. 352, tradução nossa)<sup>8</sup>.

Em 1935, o trabalho diurno maçante e a intensa rotina literária noturna fizeram a saúde mental de Williams entrar em colapso. Após uma breve internação em um hospital psiquiátrico, ele foi para Memphis, Tennessee, onde ficou novamente sob os cuidados de seus avôs maternos. Segundo Boxill (1987, p. 11), durante o período de sua recuperação, Williams conheceu Bernice Dorothy Shapiro, que trabalhava com grupo teatral *The Garden Player*. Eles escreveram a peça *Cairo, Xangai, Bombaim!*<sup>9</sup> – uma comédia em um ato sobre marinheiros de folga. O modesto sucesso dessa peça foi terapêutico para Williams. No mesmo ano, após retornar a Saint Louis, Williams venceu um concurso literário com o conto *Stella for Star*<sup>10</sup> e retomou seus estudos universitários. De acordo com Boxill:

Williams se matriculou na Universidade de Washington, Saint Louis, onde logo fez amizade com o poeta do campus, Clark Mills McBurney. Os dois universitários montaram o que chamaram de “fábrica literária”, no porão da casa de McBurney, para escreverem e lerem juntos. Williams estava estudando autores que influenciariam seu pensamento e sua arte: Lorca, Melville, Rilke, Rimbaud e, em particular, Tchekhov, D. H. Lawrence e Hart

---

<sup>8</sup> Ibsen's dramas inspired Williams on the stage as well on page. Williams recalled that his most profound encounter in the theater as a young man was attending a production of Ibsen's *Ghosts*, starring Alla Nazimova, at the American Theatre in Saint Louis, Missouri, in 1934. *Ghosts* has been described as Ibsen's greatest play, invested with the intensity and fatalism of a Greek drama and the first play to deal with both euthanasia and a clinical comprehension of heredity. (SMITH-HOWARD; HEINTZELMAN, p. 352).

<sup>9</sup> Título original em língua inglesa: *Cairo, Shanghai, Bombay!*

<sup>10</sup> Mantivemos o título original em língua inglesa porque esse conto ainda não foi traduzido no Brasil.

Crane. (BOXILL, 1987, p.12, tradução nossa)<sup>11</sup>.

Em 1936, Tennessee Williams conheceu Holland Willard, diretor do *The Mummers*, um pequeno grupo de teatro amador. Willard pediu ao dramaturgo que escrevesse uma peça para sua trupe. Williams aceitou a proposta e escreveu uma peça antimilitarista de curta duração intitulada *Headlines*<sup>12</sup>. Segundo Howard-Smith e Heintzelman (2005, p. 07), o grupo incentivou o autor a aprofundar seu conhecimento sobre dramaturgia com Edward Charles Mabie (1892-1956), docente da Universidade de Iowa. Após se transferir para a essa instituição de ensino, Williams manteve contato com os *Mummers*, que produziram mais duas de suas peças, *Velas ao sol*<sup>13</sup> e *Um tipo de fugitivo*<sup>14</sup> em 1937.

Nesse mesmo ano, sua irmã, Rose, teve um surto psicótico e foi hospitalizada. Ela foi diagnosticada com esquizofrenia e passou por uma lobotomia pré-frontal – uma intervenção cirúrgica no cérebro –, que alterou suas capacidades cognitivas permanentemente. A condição mental de sua irmã foi uma das questões que mais impactaram diretamente a vida e a obra do autor.

Aos 27 anos de idade, após se diplomar em Artes, Tennessee Williams se mudou para Nova Orleans, Louisiana. Segundo Smith-Howard e Heintzelman (2005, p. 364), Williams migrou para essa cidade, em 1938, na esperança de ser aceito pelo *Federal Writers Project*, uma vertente do *Federal Theatre*<sup>15</sup>. No entanto, o presidente Franklin Delano Roosevelt (1882-1945), devido às tensões políticas causadas pelos seus opositores, que o acusavam de práticas comunistas, decidiu

---

<sup>11</sup> In 1936 Williams enrolled at Whashington University, St. Louis, where soon made friends with the campus poet Clark Mills McBurney. The two undergraduates set up what they called “literary factory” in the cellar of McBurney’s house to write and read together. Williams was studying authors who were to influence his mind and art: Lorca, Melville, Rilke, Rimbaud, and in particular Chekhov, D. H. Lawrence and Hart Crane (BOXILL, 1987, p. 12).

<sup>12</sup> Mantivemos o título original em língua inglesa porque essa peça ainda não foi traduzida no Brasil.

<sup>13</sup> Título original em língua inglesa: *Candles to the Sun*.

<sup>14</sup> Título original em língua inglesa: *The Fugitive Kind*.

<sup>15</sup> Em 1929, a Bolsa de Valores de Nova Iorque quebrou, afetando várias atividades econômicas dos Estados Unidos, especialmente o teatro. Assim, o presidente Franklin Delano Roosevelt decidiu intervir e desenvolveu o *Federal Theatre Project*, em 1935, a fim de evitar o desmantelamento do teatro. Conforme André Bazin: “O *Federal Theatre* era uma iniciativa muito simpática da política rooseveltiana. Para remediar a crise do teatro, e, sobretudo, do desemprego que reinava entre os atores desde 1933, Washington decidiu subvencionar companhias teatrais em cada estado” (BAZIN, 2005, p. 63).

dissolver o projeto em 1939. Portanto, a intenção do dramaturgo não se realizou. Mesmo não conseguindo participar do projeto, ele permaneceu na cidade.

Segundo Smith-Howard e Heintzelman (2005, p.364), ao se referir ao tempo em que viveu em Nova Orleans, Williams declarou que foi um período de acúmulo, no qual ele se deparou com a liberdade que sempre precisou contra o puritanismo de sua natureza, encontrando material e tema que ele nunca deixou de explorar. Essa cidade foi fundamental para a vida pessoal e profissional do dramaturgo. No *Vieux Carré*<sup>16</sup> (*French Quarter* em inglês), bairro afrancesado onde se estabeleceu, Williams conheceu os mais diferentes tipos humanos: aristocratas decadentes, marginalizados, prostitutas, excêntricos, entre outros. De acordo com Boxill (1987, p 13), Williams viveu em uma pensão no bairro antigo de Nova Orleans, uma cidade cuja elegância *antebellum*<sup>17</sup> desbotada e a liberdade boêmia lhe forneceram o cenário perfeito para seu desenvolvimento interior, bem como o cenário para grande parte de seu trabalho. Além disso, foi em Nova Orleans que Williams assumiu sua homossexualidade e se tornou um escritor disciplinado.

Em 1939, Williams começou a consolidar sua carreira como dramaturgo de uma maneira moralmente contestável. Ele falsificou sua idade para poder participar de um concurso literário, promovido pelo *Group Theatre*, destinado a autores abaixo dos 27 anos de idade, com a coletânea de peças em um ato, sob o título *American Blues*<sup>18</sup>. Conforme Boxill (1987, p. 13), a comissão julgadora se impressionou com suas peças curtas e lhe concedeu um prêmio especial no valor de cem dólares. Depois do concurso, a agente literária Audrey Wood (1905-1985) se interessou pelo seu trabalho. Com o suporte dela, Tennessee Williams começou a ampliar seus contatos profissionais. Ela o ajudou a conseguir um patrocínio, fornecido pela Fundação Rockefeller, no valor de mil dólares. Durante esse período, o autor adotou o pseudônimo Tennessee ao assinar a autoria do conto *O campo das crianças tristes*<sup>19</sup>. Segundo o próprio o dramaturgo, ele adotou esse pseudônimo porque era

---

<sup>16</sup> Vieux Carré também é o título de uma das peças autobiográficas do autor. Essa obra é centrada na figura de um jovem poeta homossexual que vive na miséria e na solidão.

<sup>17</sup> *Antebellum* é um termo de origem latina que significa "antes da guerra". Nesse caso, a guerra em questão é a Guerra de Secessão, que ocorreu entre 1861 e 1865.

<sup>18</sup> Mantivemos o título original em língua inglesa porque essa coletânea ainda não foi traduzida no Brasil.

<sup>19</sup> Título original em língua inglesa: *The Field of Blue Children*.

às vezes chamado de Tennessee na faculdade devido ao seu sotaque marcadamente sulista e também porque seu nome verdadeiro soava inadequado para um poeta (BOXILL, 1987, pp. 13-14).

Em 1940, Williams se mudou para Nova Iorque e se matriculou em um curso de dramaturgia na *The New School Social Research*. Segundo Gassner (1965, p.114), Williams havia recebido uma bolsa de estudos para participar de um seminário avançado para autores teatrais ofertado por essa instituição. Nesse curso, Williams conheceu o crítico teatral e professor universitário John Gassner<sup>20</sup> (1903-1967). O docente percebeu um grande potencial em seu discípulo e decidiu ajudá-lo. Assim que Williams lhe entregou o rascunho da peça *Battle of Angels*<sup>21</sup>, o professor enviou o texto para o *Theatre Guild*, que imediatamente começou a ser ensaiado sob a direção de Margaret Webster. A estreia da peça foi um fracasso devido à apresentação implacável da sexualidade reprimida em uma comunidade do sul. Conforme Gassner (1965, p. 114), o *Theatre Guild* retirou *Battle of Angels* de cartaz e enviou uma carta de desculpas aos seus assinantes. Ainda conforme o crítico teatral, Williams perdeu uma oportunidade rara no teatro e se transformou naquele fenômeno americano muito comum: o escritor errante sem raízes, que ganha à vida fazendo tarefas avulsas (GASSNER, 1965, 114).

Durante a Segunda Guerra, Williams viajou a várias cidades em busca de emprego e se sustentou trabalhando como ascensorista de elevador, telefonista, garçom e caixa de restaurante. Ao retornar à Nova Iorque, Williams ocupou a função de lanterninha em um cinema até que Audrey Wood lhe conseguiu um contrato para trabalhar como roteirista para a *Metro-Goldwyn-Mayer Inc* (MGM). Apesar da boa remuneração, o escritor não conseguiu se adaptar à função e, em poucas semanas, foi dispensando. Porém, seu contrato lhe assegurava mais seis meses de salário. Durante esse tempo, Williams escreveu um roteiro baseado em um de seus contos intitulado *Retrato de uma moça em vidro*<sup>22</sup>. Ele o enviou para a MGM, sob o título de *O pretendente*<sup>23</sup>, mas não foi aceito. Então, Williams adaptou esse roteiro para o

---

<sup>20</sup> John Gassner foi professor de Williams. Ele comentou sobre sua relação com o dramaturgo no livro *Em rumos do teatro moderno* (1965).

<sup>21</sup> Mantivemos o título original em língua inglesa porque essa peça ainda não foi traduzida no Brasil.

<sup>22</sup> Título original em língua inglesa: *Portrait of a Girl in Glass*.

<sup>23</sup> Título original em língua inglesa: *The Gentleman Caller*.

teatro e enviou o texto para Audrey Wood, sob o título de *O zoológico de vidro*<sup>24</sup>. A peça estreou na *Broadway*, obtendo um relativo sucesso. O reconhecimento inesperado dessa adaptação assustou o jovem dramaturgo.

Pouco tempo depois, Williams passou por uma intervenção cirúrgica em um dos olhos e decidiu viajar para se recuperar e evitar as falsas dignidades e presunções impostas pelo sucesso. Então, Williams viajou para Chapala, México, onde começou, como um ato de restauração, a escrever a peça em um ato *A partida de pôquer*, que posteriormente se tornou *Um bonde chamado desejo* (WILLIAMS, 2014, pp. 140-141). Um pouco antes da *estreia* dessa peça, no verão de 1947, em Nova Orleans, Tennessee Williams conheceu Frank Merlo (1922-1965). Eles se relacionaram por aproximadamente 16 anos. Durante esse período, o dramaturgo compôs algumas de suas peças mais importantes, como, por exemplo, *A rosa tatuada*<sup>25</sup> (1948), *Gata em telhado de zinco quente*<sup>26</sup> (1955), *A noite do iguana*<sup>27</sup> (1961), entre outras. Além disso, Williams recebeu inúmeros prêmios nos Estados Unidos pela qualidade de sua dramaturgia, como, por exemplo, o *Pulitzer Prize*. Ele foi agraciado duas vezes com essa premiação: a primeira vez pela peça *Um bonde chamado desejo*; e, a segunda, por *Gata em telhado de zinco quente*.

Williams entrou em depressão e passou a escrever sob efeito de bebidas alcoólicas, estimulantes medicamentosos e drogas ilícitas após Frank Merlo morrer de câncer em 1963. De acordo com o próprio autor, esse momento de sua vida foi caracterizado pela sua decadência mental e física. Posteriormente, ele definiu essa fase como sendo sua *Stoned Age*<sup>28</sup>. Apesar de seus problemas pessoais, o dramaturgo se manteve ativo e escreveu várias peças. Contudo, segundo a crítica especializada, sua desordem psicológica se refletiu na qualidade compositiva de

---

<sup>24</sup> Título original em língua inglesa *The Glass Menagerie*. No Brasil, *The Glass Menagerie*, além de ser conhecida por *O zoológico de vidro*, é também conhecida por *À margem da Vida* e *Algemas da Vida*. Utilizaremos apenas o título *O zoológico de vidro* para nos referirmos à peça em nossa dissertação porque tomamos como referência a tradução, que leva esse título, realizada pelo grupo Tapa em 2014.

<sup>25</sup> Título original em língua inglesa: *The Rose Tattoo*.

<sup>26</sup> Título original em língua inglesa: *Cat on a Hot Tin Roof*.

<sup>27</sup> Título original em língua inglesa: *The Night of the Iguana*.

<sup>28</sup> Na gíria, “stoned”, termo da língua inglesa, é utilizado para se designar o consumo excessivo de drogas. Portanto, Tennessee Williams se refere ao momento mais sombrio de sua vida, momento em que viveu com seu estado de consciência profundamente alterado pelo uso abusivo de drogas lícitas e ilícitas.

suas peças, especialmente, quando sua depressão atingiu o ápice.

Em 1969, Williams se converteu ao catolicismo pela influência de seu irmão, Dakin. Logo após sua conversão, Dakin internou o dramaturgo em um hospital psiquiátrico, pois acreditava que ele pudesse cometer suicídio. O autor permaneceu confinado por três meses no Hospital Psiquiátrico de Saint Louis. Isso causou um mal-estar permanente entre os irmãos.

Williams levou mais alguns anos para superar a depressão que o havia desestabilizado. Ao se recuperar, o dramaturgo publicou sua autobiografia, *Memórias*<sup>29</sup> em 1975. O livro obteve boa repercussão nos Estados Unidos, tornando-se um *best-seller*. Nessa obra, o autor contou os principais momentos de sua vida, enfatizando as suas aventuras sexuais.

Em 1980, Williams recebeu das mãos do presidente democrata Jimmy Earl Carter a Medalha Presidencial da Liberdade<sup>30</sup>, a principal premiação concedida a um cidadão americano pelo governo dos Estados Unidos. No ano seguinte, o dramaturgo produziu sua última peça em Nova Iorque. A crítica especializada fez comentários extremamente ácidos, e Williams decidiu parar de escrever. Em 25 de fevereiro de 1983, ele se sufocou com uma tampa de um frasco de *seconals* (sedativos) em seu quarto de hotel.

Atualmente o acervo dramático produzido por Tennessee Williams é um dos mais importantes dos Estados Unidos. Com o passar do tempo, suas obras também se tornaram objetos de estudo no meio acadêmico ao redor do globo. No Brasil, suas principais peças longas, como *Zoológico de vidro*, *Um bonde chamado desejo*, *Gata em telhado de zinco quente*, entre outras, receberam novas traduções no início do século XXI. Ademais, traduções inéditas de peças em um ato escritas pelo autor começaram a ser publicadas, aumentando sua relevância entre os leitores de teatro e os estudiosos brasileiros. Na próxima seção, discorreremos sobre o contexto em que Williams produziu suas principais peças.

---

<sup>29</sup> Título original em língua inglesa: *Memoirs*.

<sup>30</sup> A “Medalha Presidencial da Liberdade” foi criada pelo presidente John F. Kennedy em 1963. Essa honraria é a premiação civil mais importante dos Estados Unidos. Ela é concedida aos cidadãos que prestaram preciosas contribuições à segurança ou aos interesses nacionais.



## 1.2 O TEATRO DO PÓS-GUERRA NOS ESTADOS UNIDOS

Durante os anos de conflitos da Segunda Guerra na Europa, a economia dos Estados Unidos retomou seu crescimento com a venda de produtos manufaturados e armas para os países Aliados, que se encontravam ameaçados pela Alemanha Nazista. Assim, a indústria bélica americana se desenvolveu rapidamente, abrindo espaço para o acirramento dos atritos diplomáticos ocorridos entre os Estados Unidos e o Japão – um dos países aliados do Terceiro Reich – pelo domínio comercial do Oceano Pacífico. Tal conjuntura teve grande reflexo na vida cotidiana dos cidadãos americanos. Devido à expectativa de um possível envolvimento direto dos Estados Unidos na Segunda Guerra, a indústria do entretenimento havia sido mobilizada por ações governamentais para dar assistência aos militares. De acordo com o crítico teatral Brooks Atkinson:

Em comparação com a Primeira Guerra Mundial, a Segunda Guerra Mundial foi completamente profissional, e a organização de serviços voluntários foi arregimentada e supervisionada em larga escala. A *United Service Organization* estava apenas a um passo de ser um braço do governo. Em abril de 1940, vinte meses antes dos Estados Unidos declararem guerra, a USO inaugurou espontaneamente *Camp Shows*<sup>31</sup> para dissipar parte do agonizante tédio da vida militar entre os norte-americanos recrutados. Naquela época, as estrelas do teatro e do cinema começaram a longa tarefa de percorrer os acampamentos onde os soldados estavam estabelecidos. Em fevereiro de 1941, apenas nove meses antes da declaração de guerra americana, o Departamento de Guerra pediu formalmente a USO que aceitasse a responsabilidade de entreter as tropas. (ATKINSON, 1971, p.385, tradução nossa)<sup>32</sup>.

Ainda de acordo com Atkinson (1971, p.385), o general George Catlett Marshall (1880-1959) viajou de Washington para Nova Iorque para desnudar um enorme cartaz na *Times Square*, contendo um retrato do presidente Roosevelt com o seguinte enunciando: A USO merece o apoio de cada cidadão. Além do mais, isso

---

<sup>31</sup> Espetáculos realizados em acampamentos militares.

<sup>32</sup> In comparison with World War I, World War II was thoroughly professional, and volunteer service organization were recruited and supervised on a large scale. The United Service Organization was only one step removed from being an arm of the government. In April 1940, twenty months before America declared war, the USO spontaneously inaugurated Camp Shows to dispel some of the agonizing boredom of military life among drafted Americans. Theater and motion-picture stars began at that time the long chore of touring the camps where citizens soldiers were stationed. In February 1941, still nine months before the American declaration of war, the War Department formally asked USO to accept the responsibility of entertaining the troops (ATKINSON, 1971, p. 385).

também serviu de lembrete para os pedestres que passavam pela *Broadway* sobre a natureza e a extensão da emergência nacional (ATKINSON, 1971, p.385).

Conforme Atkinson (1971, p.386), a influência militar sobre as atividades teatrais causou um grande impacto nas produções artísticas ao redor dos Estados Unidos, sobretudo, na *Broadway*, alterando, assim, o gerenciamento dos espetáculos. Em dezembro de 1945, havia apenas 30 produções em cartaz na *Broadway* – um número inferior a metade do que já havia sido produzido no auge de sua capacidade. Isso ocorreu, pois a USO controlava 59 companhias itinerantes de teatro nos Estados Unidos e 228 no exterior, envolvendo o contingente de 2.200 atores. Durante a guerra, inclusive, 70 deles morreram em territórios internacionais. Após contribuir ao longo de sete anos com as tropas estadunidenses, a USO foi desmobilizada em 1947.

De acordo com Gassner (2011, pg. 451-452), os Estados Unidos ainda não haviam conseguido desenvolver e estabelecer uma companhia de repertório profissional e não dispunham de um verdadeiro teatro nacional até o fim da Segunda Guerra. No entanto, para Gassner, a obra de Eugene O'Neill (1888-1953) compreendia o mais substancial corpo de literatura dramática produzida por um americano até então (GASSNER, 2011, pp. 451-452). Sendo assim, O'Neill foi quem sintetizou as principais qualidades desenvolvidas pelo teatro ianque até metade do século XX. Seus dramas são reconhecidos, grosso modo, pelos seguintes aspectos: o uso das convenções românticas, realistas e naturalistas; a utilização de elementos simbólicos e expressionistas; a crítica social e o psicologismo aplicado à caracterização de suas personagens. O'Neill escreveu sua primeira peça, *Além do horizonte*<sup>33</sup>, em 1920. Por essa obra, o autor recebeu o prêmio *Pulitzer* pela primeira vez em sua carreira. Posteriormente, ele foi agraciado mais quatro vezes com esse mesmo prêmio pelas peças *Anna Christie*<sup>34</sup> (1922), *Desejo sob os ulmeiros*<sup>35</sup> (1925), *Interlúdio Estranho*<sup>36</sup> (1928) e *Longa viagem noite adentro*<sup>37</sup> (1957). O'Neill também

---

<sup>33</sup> Título original em língua inglesa: *Beyond the Horizon*.

<sup>34</sup> Título original em língua inglesa: *Anna Christie*.

<sup>35</sup> Título original em língua inglesa: *Desire Under the Elms*.

<sup>36</sup> Título original em língua inglesa: *Strange Interlude*.

<sup>37</sup> Título original em língua inglesa: *Long Day's Journey Into Night*. Esta obra foi escrita no começo década de 1940; porém, foi encenada somente após a morte do autor.



recebeu o prêmio Nobel de Literatura, em 1936, pelo conjunto de sua obra e pela sua contribuição prestada ao desenvolvimento da dramaturgia. Para Berthold (2014, p. 520), Eugene O'Neill foi o primeiro dramaturgo americano a ser reconhecido fora dos Estados Unidos porque conseguiu acompanhar paralelamente o ritmo de desenvolvimento teatral encabeçado pelos dramaturgos europeus contemporâneos. No entanto, segundo o crítico teatral Christopher William Edgar Bigsby (2008, pg.14), mesmo antes de receber o Nobel, o autor já se encontrava em declínio profissional. Por aproximadamente uma década, nem uma de suas peças foi montada. Em 1946, O'Neill tentou retomar sua carreira com uma humilde montagem de *Iceman Cometh*<sup>38</sup>, mas não obteve sucesso. Esta foi a última peça do dramaturgo a ser encenada antes de sua morte em 1953. Apesar da estagnação profissional dos últimos anos de sua vida, O'Neill pode ser considerado a principal referência para os dramaturgos que surgiram no teatro pós-guerra americano.

Conforme Gassner (2011, p. 455), após a Segunda Guerra, as pessoas engajadas com o teatro norte-americano estavam preocupadas com a retração do teatro profissional porque elas achavam que as montagens da *Broadway*, mesmo entusiasticamente sancionadas, talvez não fossem capazes de recuperar o capital investido nelas. Por conseguinte, houve uma diminuição considerável de peças em cartaz.

De acordo com o dramaturgo Robert Emmet Sherwood (1896-1955), após a Segunda Guerra, o teatro americano estava repleto de talentos em potencial em todas as áreas de criação artística, com exceção de uma: a dramaturgia (SHERWOOD apud ATKINSON, 1971, p. 394). Ainda segundo Sherwood, era possível contar nos dedos os poucos dramaturgos jovens (e até mesmo de meia-idade) que faziam qualquer reivindicação válida em reconhecimento público (SHERWOOD apud ATKINSON, 1971, p.394).

Desse modo, as companhias teatrais da *Broadway* se voltaram aos musicais a fim de atenuar a falta de dramaturgos voltados ao teatro sério, que tratassem de outros temas que não fossem relacionados a questões sócio-políticas e antimilitaristas, excessivamente recorrentes nas peças encenadas durante a guerra. De acordo com Berthold (2014, pg. 517), a comunidade teatral da *Broadway*, ao perceber que nada mais poderia ser extraído dos velhos e sentimentais clichês,

---

<sup>38</sup> Mantivemos o título original em língua inglesa porque essa peça ainda não foi traduzida no Brasil.

apelou para as bibliotecas e passou a se dedicar aos antigos modelos literários, reinterpretando os clássicos contemporaneamente. Em 1948, a peça *A megera domada*<sup>39</sup> (1594), de William Shakespeare, foi um dos primeiros clássicos a ser reinterpretado, sob o título *Beije-me, Kate*<sup>40</sup> tornando-se o primeiro musical resultante desse paliativo encontrado pelos produtores da *Broadway*. Nos anos seguintes, outros clássicos foram transformados em musicais, como, por exemplo, *Pigmalião*<sup>41</sup>, de George Bernard Shaw (1856-1950), sob o título *Minha querida lady*<sup>42</sup> (BERTHOLD, 2014, p. 517). Como resultado desse processo, segundo Atkinson (1971, pg. 394), durante os anos 40, o drama musical se intensificou tanto como entretenimento quanto literatura; e, no drama musical, a *Broadway* liderou o mundo. Sendo assim, paralelamente à ascensão dos musicais, o teatro do pós-guerra nos Estados Unidos foi caracterizado pela escassez de mão de obra qualificada: poucos dramaturgos escreveram boas peças de teatro e, como consequência, poucos atrizes e atores se destacaram.

Além disso, boa parte dos espectadores não tinha o hábito de ir ao teatro na segunda metade da década de 1940. Para Atkinson (1971, p. 387), a *Broadway* estava abarrotada com soldados em busca de entretenimento e de muitas pessoas alienadas que pela primeira vez na vida haviam acumulado grande fortuna e não sabiam exatamente o que fazer com ela. Logo, havia uma enorme necessidade de novos autores e novos espetáculos para o novo tipo de público que estava frequentando as casa de espetáculos de Nova Iorque. Em outras palavras, a Segunda Guerra, além de ter interferido na rotina da comunidade teatral, havia alterado profundamente o panorama sociocultural e as relações humanas entre os cidadãos estadunidenses.

É nesse contexto que dois dramaturgos do teatro do pós-guerra conseguiram chamar atenção do público e da crítica especializada: Arthur Miller (1915-2005) e Tennessee Williams (1911-1983). Este pela sua candura naturalística e imaginação poética, aquele pela sua força implacavelmente crítica, mas compassiva (GASSNER, 2011, p.457).

---

<sup>39</sup> Título original em língua inglesa: *The Taming of the Shrew*.

<sup>40</sup> Título original em língua inglesa: *Kiss me, Kate*.

<sup>41</sup> Título original em língua inglesa *Pygmalion*.

<sup>42</sup> Título original em língua inglesa *My Fair Lady*.

Williams e Miller podem ser considerados os autores que estabeleceram a estética do teatro do pós-guerra americano nos últimos anos da década de 1940. E, durante as décadas seguintes, eles se tornaram as figuras centrais da comunidade teatral estadunidense, obtendo inclusive reconhecimento internacional. Todavia, para compreendemos melhor a dramaturgia de ambos os escritores, precisamos observar a relação que eles têm com questões e problemas sociais passados, anteriores à Segunda Guerra. Os dois dramaturgos escreveram suas primeiras peças durante a Grande Depressão, que decorreu da quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929. Como consequência deste episódio fatídico, milhões de cidadãos perderam seus empregos, contabilizando um enorme contingente de desempregados nos Estados Unidos. Com o passar do tempo, muitos deles começaram a viver abaixo da linha da pobreza, expondo inevitavelmente as contradições do sistema capitalista. Posto isso, ao longo dos anos de 1930, Williams e Miller trabalharam em pequenos grupos de teatro amador considerados politicamente radicais, escrevendo peças de protesto social. Nessas obras, podemos perceber que os dois dramaturgos estavam preocupados em retratar o esfacelamento psicológico sofrido pelo indivíduo em meio a uma sociedade decante, corroída pela miséria. De acordo com Bigsby:

Essa pré-história formou muitos de seus princípios, definiu seus temas e explica algo da pressão exercida sobre seus personagens. Muitas vezes, as peças aparentemente ambientadas em outros momentos parecem ter a impressão dos anos 30 – de *Todos eram meus filhos*<sup>43</sup> e *A morte do caixeiro-viajante*<sup>44</sup> à *O Preço*<sup>45</sup>; de *O zoológico de vidro*<sup>46</sup> e *A descida de Orfeu*<sup>47</sup> à *Doce pássaro da juventude*<sup>48</sup>. A perda de dignidade e de autoconfiança que Miller viu como um legado do *Crash*<sup>49</sup> deixou claramente sua marca em Willy Loman, assim como em Amanda Wingfield. As expectativas se que transformaram em pó – do indivíduo repentinamente separado de um mundo que parecia seguro – caracterizam grande parte do trabalho deles. O choque que ambos os escritores exprimem parece derivar

---

<sup>43</sup> Título original em língua inglesa: *All my Sons*.

<sup>44</sup> Título original em língua inglesa: *Death of a Salesman*.

<sup>45</sup> Título original em língua inglesa: *The Price*.

<sup>46</sup> Título original em língua inglesa: *The Glass Menagerie*.

<sup>47</sup> Título original em língua inglesa: *Orpheus Descending*.

<sup>48</sup> Título original em língua inglesa: *Sweet Bird of Youth*.

<sup>49</sup> Termo, em língua inglesa, para se referir à quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929.

do senso de fragilidade do mundo social, da finura da membrana que nos separa do caos. Essa convicção foi moldada pelos eventos de uma década que começou com o declínio econômico e terminou com a guerra na Europa. (BIGSBY, 2008, pg. 69, tradução nossa)<sup>50</sup>.

Ademais, a Segunda Guerra abriu novas feridas na sociedade americana e inaugurou uma nova era: a Guerra Fria. Com a ascensão da União Soviética, o medo do comunismo e a expectativa de um eventual conflito atômico internacional ampliaram as tensões políticas dentro dos Estados Unidos.

Em pouco tempo, Williams e Miller logo perceberam que as expectativas de um futuro melhor eram na verdade ilusões. Por conseguinte, eles se voltaram ao pessimismo e se apegaram aos valores éticos e morais do passado glorioso e opulento da sociedade americana, evidenciando as consequências da doutrinação ideologia capitalista na vida dos cidadãos comuns em suas obras. Em outras palavras, após a guerra, ambos os autores retrataram em suas peças como os americanos se comportavam diante das promessas do *estilo de vida americano* e das expectativas de se viver o *sonho americano*. Por exemplo, em *Todos eram meus filhos* (1947), Miller retrata a ética dos homens de negócios e mostra como as regras fundamentais do capitalismo podem ser aceitas inconscientemente, criticando, desse modo, apenas as eventuais infrações cometidas por eles. Por essa razão, a União Soviética não permitiu que a peça fosse encenada em seu território. (BERHOLD, 2014, p. 519).

Para Gassner (1965, p. 159), Tennessee Williams é o dramaturgo mais importante do teatro pós-guerra americano. O autor renovou o teatro sério da *Broadway*, dando novos ares à estética realista nos Estados Unidos. Por meio de uma linguagem essencialmente poética e temas polêmicos como, por exemplo, a violência sexual, o escritor causou grande impacto na sociedade americana. Na próxima seção, abordaremos os fundamentos de sua dramaturgia, explorando, sobretudo, sua contribuição na formação da estética do teatro do pós-guerra.

---

<sup>50</sup> This pre-history formed many of their assumptions, defined their themes and explains something of the pressure exerted on their characters. Often plays apparently set at other times seem to bear the impress of the thirties, from *All My Sons* and *Death of a Salesman* through to *The Price*, from *The Glass Menagerie* and *Orpheus Descending* through to *Sweet Bird of Youth*. The loss of dignity and self-assurance which Miller saw as one legacy of the Crash clearly left its mark Willy Loman as it did on Amanda Wingfield. The sense of promises turned to dust, of the individual suddenly severed from a world that had seemed secure, underlies much of their work. Their shock which both writers express seems to derive from their sense of the fragility of the social world, the thinness of the membrane that separates us from chaos. That conviction was shaped by the events of a decade that began with economic debacle and ended with war in Europe (BIGSBY, 2008, pg. 69).

### 1.3 DRAMATURGIA DE TENNESSEE WILLIAMS

Ao longo de quatro décadas, Tennessee Williams se dedicou profissionalmente à dramaturgia, produzindo inúmeras peças. Os estudiosos estimam que o dramaturgo escreveu aproximadamente 45 peças longas e 60 peças em um ato. Além de textos dramáticos, o autor também produziu outros gêneros literários, concebendo quatro livros de contos, dois livros de poesia, dois romances, um livro de ensaios e uma autobiografia. Williams elaborou ainda roteiros de cinema e ajudou a preconceber as adaptações de suas principais peças para a Sétima Arte. Devido a essa vasta produção artística, decidimos abordar e discorrer sobre o que consideramos fundamental para a compreensão da obra dramática do dramaturgo. Primeiramente, comentaremos sobre os autores que influenciaram diretamente sua dramaturgia e sua forma de pensar o teatro. Em seguida, discorreremos sobre o aspecto autobiográfico de sua escritura. E, por fim, trataremos brevemente do conceito de Teatro Plástico, elaborado pelo próprio Williams como uma maneira de atenuar as rígidas convenções cênicas do realismo teatral.

Antes de encontrar sua própria forma de expressão, Williams se ocupou em estudar textos de autores consagrados, extraíndo deles motivos e procedimentos criativos que pudessem auxiliá-lo na composição de suas próprias peças. Sendo assim, a qualidade da escritura de Williams se deve em parte às fortes influências literárias que ele recebeu antes e durante sua formação acadêmica.

Para Boxill (1987, p. 04), o pensamento de Williams, no que diz respeito a temas-tabu, como a violência, por exemplo, desenvolvidos por ele, na maioria de suas peças, está relacionado à tradição gótica, que tem como referência as obras de Nathaniel Hawthorne (1804-1864), Edgar Allan Poe (1809-1849), Herman Melville (1819-1891), William Faulkner (1897-1962), Carson McCullers (1917-1967) e Truman Capote (1924-1984). Não obstante, entre esses autores, Faulkner foi essencial, especialmente, no tocante ao teor ideológico, para a formação artística de Williams.

A princípio, Tennessee Williams compartilhou os mesmos ideais que os autores da Renascença Sulista. Esse movimento literário fomentou o desenvolvimento da literatura na região sul dos Estados Unidos, sendo encabeçado por William Faulkner. Ele escreveu importantes romances sobre a cultura do *Velho Sul*, sempre se preocupando em retratar as virtudes dos homens e das mulheres

sulistas como, por exemplo, em *O som e a fúria*<sup>51</sup> (1929). O romancista foi laureado pelo prêmio Nobel de Literatura, em 1949, por sua contribuição à literatura moderna americana. De acordo com o crítico teatral Signi L. Falk (1961, pg. 21-27), em síntese, a ficção de Faulkner refere-se à dissolução da cultura sulista decorrente da Guerra Secessão (1861-1867) ao materialismo barato e corrupto da sociedade industrial que surgiu como resultado desse conflito, na qual todas as religiões e códigos morais se transformaram em rituais mecânicos. Ainda de acordo com Falk, na primeira metade do século XX, Faulkner e outros autores da Renascença Sulista estavam preocupados com o destino do poeta em uma sociedade ameaçada de ser marginalizada por um código de valores industrial imposto pela região norte, a vencedora da guerra. Tennessee Williams, assim como Faulkner, deplorou a perda da velha cultura aristocrática sulista e lastimou sua substituição por valores mercantis grosseiros (FALK, 1961, pg. 21-27). Por extensão, o dramaturgo não é só reconhecido pelo seu lirismo poético ou pela sua sinceridade desconcertante; mas, também, pela preocupação com o modo de vida sulista e pela consideração com os cidadãos socialmente mais frágeis e marginalizados do Delta do Mississipi. Por isso, o autor é celebrado como “o poeta do coração humano” e tratado como “o laureado dos párias” (SMITH-HOWARD; HEINTZELMAN, 2005, p. ix). De acordo com Betti:

O lirismo presente na dramaturgia de Tennessee Williams, geralmente encarado como resultado exclusivo da figuração dos processos subjetivos da memória dos indivíduos, é indissociável da representação do sul dos Estados Unidos e de suas questões sociais e econômicas. O sul norte-americano é historicamente impregnado por tensões e contradições acumuladas ao longo do tempo e que decorrem diretamente das principais transformações ligadas às estruturas de trabalho, convívio e pensamento nos Estados Unidos na primeira metade do século XX. Ao tomar como matéria dramática os efeitos gerados por essas transformações, Tennessee engendra, em suas peças, situações ao mesmo tempo representativas e críticas de várias facetas constitutivas da sociedade sulista e da ideologia dominante no país. (WILLIAMS, 2012, p. 16).

Ademais, além dos literatos mencionados anteriormente, há ainda uma plêiade de autores que contribuíram fortemente para a formação literária de Williams. De acordo com Boxill (1987, p.04), o dramaturgo sulista extraiu a noção de simbolismo teatral do poeta Federico Garcia Lorca (1898-1936); o sentimentalismo do escritor William Saroyan (1908-1981); o modo de tratar a sexualidade do

---

<sup>51</sup> Título original em língua inglesa: *The Sound and the Fury*.



romancista David Herbert Lawrence (1885-1930) e do dramaturgo August Strindberg (1849-1912). Inclusive, deste derivam os experimentos antinaturalistas mais importantes de Williams – a peça onírica *Camino Real*<sup>52</sup> (1953) e a peça fantasma *Clothes for a Summer Hotel*<sup>53</sup> (1980). Ainda de acordo com Boxill, a maior influência que Tennessee Williams recebeu foi do autor russo Anton Pavlovitch Tchekhov (1860-1904), que cinquenta anos antes dele já havia escrito peças elegíacas sobre o esfacelamento de uma aristocracia rural. (BOXILL, 1987, p. 04).

Desse amálgama de autores, comentaremos apenas dois por serem influenciadores diretos para a concepção dramática de Williams: Anton Tchekhov e D. H. Lawrence. Ao longo de sua carreira, o dramaturgo americano fez diversas alusões aos dois autores, sempre fazendo comentários elogiosos sobre eles.

Williams admirava como Tchekhov retratou em suas peças o modo de vida da aristocracia rural russa anterior à revolução bolchevique, que demoveu o Czar Nicolau II do poder, em 1917. Sua admiração pela poética do russo era tanta, que, em 1980, Williams fez uma adaptação livre de *A Gaivota*, obra que considerava a mais perfeita das peças modernas, sob o título de *The Notebook of Trigorin*<sup>54</sup> (SMITH-HOWARD; HEINTZELMAN, 2005, p. 345). De certa maneira, Williams seguiu o exemplo de seu predecessor e, ao longo do tempo, ocupou-se em retratar a aristocracia rural da região sul dos Estados Unidos. Segundo Smith-Howard e Heintzelman:

A atmosfera inconstante e opressiva que Tchekhov cria em obras como *As três irmãs* e *O jardim das cerejeiras* se reflete na representação de Williams da situação da classe privilegiada na moderna região sul dos Estados Unidos. Em suas *Memórias*, Williams escreve: “Tem sido frequentemente dito que [D. H.] Lawrence era minha maior influência literária... Lawrence era, de fato, uma figura extremamente simpática em minha formação literária, mas Tchekhov tem precedência como influência.” (SMITH-HOWARD; HEINTZELMAN, 2005, pp. 344-345, tradução nossa)<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Mantivemos o título original em língua inglesa porque essa peça ainda não foi traduzida no Brasil.

<sup>53</sup> Mantivemos o título original em língua inglesa porque essa peça ainda não foi traduzida no Brasil.

<sup>54</sup> Mantivemos o título original em língua inglesa porque essa peça ainda não foi traduzida no Brasil.

<sup>55</sup> The shifting and oppressive atmosphere that Chekhov creates in such works as *Three Sisters* and *The Cherry Orchard* is echoed in Williams's depiction of the plight of the gentry in the modern American South. In his *Memoirs*, Williams writes: “It has often been said that [D.H.] Lawrence was my major literary influence...Lawrence was, indeed, highly simpatico figure in my literary upbringing, but Chekhov takes precedence as an influence” (SMITH-HOWARD; HEINTZELMAN, 2005, pp. 344-345).

No tocante aos temas abordados e à caracterização de personagens, Williams buscava inspiração no romancista inglês D. H. Lawrence. O dramaturgo o admirava pela postura que adotou ao escrever sobre temas polêmicos, como, por exemplo, a violência e a sexualidade. Além disso, suas personagens também serviram de modelo para o dramaturgo. O fascínio que Williams sentia por Lawrence resultou na peça em um ato *I Rise in Flame, Cried the Phoenix*<sup>56</sup> (1941). O tema central da peça é a atração física entre homem e mulher. A peça se passa na Riviera Francesa e tem como protagonista o próprio D. H. Lawrence. Ao receber a correspondência de uma fã, ele se indaga sobre a natureza feminina e a existência de Deus. Antes de morrer, a personagem se auto-proclama um profeta das coisas vindouras. Algumas falas dessa peça são reutilizadas na terceira cena de *Um bonde chamado desejo* (1947). Trata-se da passagem em que o brutamonte Stanley Kowalski agride fisicamente sua esposa grávida (FALK, 1961, p.80). Williams também fez alusão a D.H. Lawrence em *O zoológico de vidro*<sup>57</sup> (1945). Nesta peça, a matriarca Amanda Wingfield confisca um dos livros do autor inglês, que seu filho Tom estava lendo, por considerá-lo horrível, fruto de uma mente doentia.

Em *A rosa tatuada*<sup>58</sup> (1950), encontramos outra referência à influência de Lawrence. Nesta peça, é possível notar uma das caracterizações femininas mais cativantes de Williams na figura da viúva Serafina Delle Rose. Seu marido, Rosario, morre em um acidente. Após receber a notícia, Serafina perde seu bebê em um aborto espontâneo. Esses acontecimentos terríveis transformam a senhora Delle Rose em uma pessoa amarga. Ela perde sua elegância, sua bela aparência, adquirindo um ar desleixado. Serafina vive em luto perpétuo pela memória de seu marido falecido e faz orações constantemente à Virgem Maria em busca de consolo. Seu único motivo para viver é a dedicação e o amor pela filha Rosa. Serafina Delle Rose é uma personagem complexa: ela é fisicamente forte, mas emocionalmente aleijada; seu humor é bem variável: oscila entre o rancor e o lirismo, entre a mansidão e a violência. Além disso, ela é incompreendida pelos seus pares. Graças aos seus rompantes psicológicos, Serafina é isolada pela comunidade de imigrantes italianos que habitam a região costeira do sul dos Estados Unidos. Sendo assim, a

---

<sup>56</sup> Mantivemos o título original em língua inglesa porque essa peça ainda não foi traduzida no Brasil.

<sup>57</sup> Título original em língua inglesa: *The Glass Menagerie*.

<sup>58</sup> Título original em língua inglesa: *The Rose Tattoo*.



viúva decide viver solitariamente em seu lar, entre as alegres lembranças de sua antiga vida e a fé na Virgem Mãe. É possível perceber a influência literária de D. H. Lawrence nessa peça por meio do erotismo e da sexualidade de Serafina, uma vez que a personagem age irracionalmente diante da repressão sexual, ascendendo frequentemente uma vela vermelha para pedir a Deus alguém para amar. Devido ao seu teor sexual, a peça quase sofreu censura.

Devemos mencionar também que Williams tinha apreço pelo dramaturgo Henrik Ibsen (1828-1906), considerado o pai do drama moderno. Apesar da forma dramática de Williams não ser derivada do drama de Ibsen, umas das técnicas do dramaturgo norueguês exerceu grande influência sobre o autor americano. De acordo com Smith-Howard e Heintzelman (2005, pg. 352), a convenção dramática de Ibsen, relativa ao desmascaramento do segredo de culpa, se tornou uma das grandes facetas da dramaturgia de Williams, sendo uma das suas características mais expressivas, sobretudo, nas suas peças principais.

Williams se auto-proclamava poeta e agia como tal, buscando constantemente inspiração no poeta estadunidense Hart Crane (1899-1932). Crane publicou apenas duas coletâneas de poemas antes de se suicidar. Ele era um poeta estilisticamente moderno e escreveu boa parte de seus poemas em versos livres. Ademais, sua poesia é considerada de difícil interpretação. Isso levou, por exemplo, Eugene O'Neill a desistir de escrever o prefácio de *White Buildings*<sup>59</sup>, primeira coletânea do poeta, publicada em 1926. A segunda coletânea, intitulada *The Bridge*<sup>60</sup>, publicada em 1930, é composta por 15 poemas, que sintetizam a paisagem urbana de Nova Iorque do início do século XX. Apesar da difícil leitura, Williams admirava a poética de Crane, devido ao simbolismo denso e intrincado de seus poemas. Além disso, Williams também se identificou com a vida pessoal do poeta, graças a uma série de fatores. Crane serviu de modelo e inspiração para Williams, que via no poeta reflexos de sua própria imagem. Segundo Smith-Howard e Heintzelman (2005, p. 261), o dramaturgo compartilhava a solidão, o isolamento e o desapego profundamente arraigados de Crane diante de um mundo em grande parte intolerante; e, além disso, ambos os autores também compartilharam notáveis paralelos em seus históricos de vida em família. Assim como Crane, Williams

---

<sup>59</sup> Mantivemos o título original em língua inglesa porque essa peça ainda não foi traduzida no Brasil.

<sup>60</sup> Mantivemos o título original em língua inglesa porque essa peça ainda não foi traduzida no Brasil.

mantinha uma relação conflituosa com seus progenitores.

A homoafetividade foi outro aspecto que levou o dramaturgo a se identificar com o poeta. Uma das questões que mais afetava Crane era a sua dificuldade em lidar com sua própria volúpia diante de outros homens. Por isso, ele viveu em um estado depressivo boa parte de sua existência. É sabido que Hart Crane foi agredido por se insinuar a um tripulante da embarcação na qual viajava antes de se jogar nas águas do Golfo do México em 1932. Em uma passagem da última cena de *Um bonde chamado desejo* – considerando que Blanche DuBois é o *alter ego* de Williams –, o dramaturgo revelou sua vontade de morrer em alto-mar assim como seu predecessor:

Blanche

– Chego a sentir o cheiro do mar. O resto da minha vida vou viver no mar. E quando morrer, morrerei no mar. Sabem de que é que vou morrer? Morrerei de ter comido uma uva que não estava lavada, um dia, no meio do mar. Morrerei com a minha mão na mão de um jovem médico de bordo, um jovem com bigodinho muito louro e um grande relógio de prata no bolso. E todos dirão: “pobre senhora, o quinino não faz mais efeito. Aquela uva, que não estava lavada, transportou sua alma ao céu”. E serei sepultada no mar... serei costurada dentro de um saco branco e limpo e lançada ao mar, ao meio-dia, no calor do verão, e a água estará azul... Azul como os olhos do meu primeiro amor! (WILLIAMS, 1976, pp. 199-200).

Assim como a outros autores, Williams também fez uma homenagem a Hart Crane por meio da peça *Steps Must be Gentle*<sup>61</sup> (1980). Na peça, há vários temas e situações que Williams já havia desenvolvido em outros textos dramáticos. O tema principal é centrado na relação entre o poeta Hart Crane e sua mãe dominadora, Grace Hart Crane. Ela apresenta um perfil psicológico similar ao de Amanda Wingfield, de *O zoológico de vidro*. Ambas são mães neuróticas que desejam controlar a vida de seus filhos a ponto de neutralizar a personalidade deles. Ademais, em mais de uma ocasião, Williams selecionou versos do poeta para utilizá-los como epígrafes de suas peças como é o caso das peças *Doce pássaro da juventude* e *Um bonde chamado desejo*. Nesta peça, por exemplo, Williams utilizou alguns versos do poema *The Broken Tower*<sup>62</sup> para antecipar metaforicamente a atmosfera decadente e o tema do amor perdido. Este poema é resultado da relação

---

<sup>61</sup> Mantivemos o título original em língua inglesa porque essa peça ainda não foi traduzida no Brasil.

<sup>62</sup> *Trateremos deste poema no segundo capítulo.*

com a pintora Marguerite Francis Cowley (1890-1970). Foi com ela que Crane teve sua única experiência homossexual.

Além da forte influência de dramaturgos, romancistas e poetas como foi mencionado acima, a Sétima Arte também contribuiu para a criação artística de Tennessee Williams. Seu hábito de ir ao cinema quase que diariamente desde sua adolescência certamente influenciou em sua formação artística. Segundo Boxill (1987, p. 04), Williams pertenceu à primeira geração de dramaturgos formados pelos filmes ao invés de peças de teatro, como podemos perceber por meio da forte influência do cinema em seus textos dramáticos. Ademais, provavelmente, a breve experiência como revisor de roteiros para a MGM forneceram a capacitação necessária para que ele pudesse adaptar elementos e técnicas cinematográficas na composição de suas peças longas. Nesse sentido, ao compor *O zoológico de vidro*, de certo modo, o dramaturgo fundiu procedimentos teatrais e cinematográficos.

A peça *O zoológico de vidro*<sup>63</sup> é derivada do roteiro cinematográfico intitulado *O pretendente*<sup>64</sup> (1944). Esse roteiro, por sua vez, foi baseado no conto *Retrato de uma moça em vidro*<sup>65</sup>. “Ele é considerado um dos melhores contos de Williams, e o seu enredo é virtualmente o mesmo de sua versão teatral” (SMITH-HOWARD; HEINTZELMAN, 2005, p. 209, tradução nossa)<sup>66</sup>. Essa peça foi determinante para o sucesso de Williams, abrindo caminho para que ele se tornasse um dos autores mais aclamados da *Broadway* no período do teatro do pós-guerra.

*O zoológico de vidro* trata da relação conflituosa de uma família sulista que vive em condições adversas na cidade de Saint Louis. A matriarca da família, Amanda Wingfield vive de suas memórias da juventude. Sua postura opressiva irrita seu filho mais velho, Tom, que decide se alistar na marinha mercante para fugir da neurose de sua progenitora. Porém, ao se afastar, ele se sente culpado por deixar sua irmã, Laura, sozinha sob os cuidados de sua mãe neurótica. Essa peça é caracterizada pela sua delicadeza e pelo lirismo presentes nos diálogos. Duas

---

<sup>63</sup> No Brasil, a peça estreou com o título *À margem da vida*, sob a direção de Alfredo Mesquita, em 1947; posteriormente, seu título foi também traduzido para *O Zoológico de vidro*.

<sup>64</sup> Título original em língua inglesa: *The Gentleman Caller*.

<sup>65</sup> Título original em língua inglesa *Portrait of a Girl in Glass*.

<sup>66</sup> It is considered one of the Williams's best short stories, and the plot is virtually unchanged in the play version (SMITH-HOWARD; HEINTZELMAN, 2005, p. 209).

particularidades marcantes da tessitura compositiva de *O zoológico de vidro* são o seu aspecto confessional e o seu conteúdo autobiográfico. Segundo Bray:

Os paralelos entre a família Williams e a família Wingfield têm sido bem estabelecidos por Williams e seus biógrafos. Em St. Louis<sup>67</sup>, os Williams moravam num apartamento bem modesto, depois de terem passado por uma violenta mudança, quando deixaram a vida rural e socialmente importante que levavam com os Dakins (avós maternos de Williams), no Mississippi. Como Tom – inconsolável narrador da peça –, Tennessee também trabalhou numa fábrica de sapatos, enquanto sonhava tornar-se escritor. Rose, sua irmã, modelo para Laura, era extremamente perturbada; e, para a maioria das pessoas que a conheceram bem, Edwina Williams era a imagem “cuspida e escarrada” de Amanda. (WILLIAMS, 2014, p. 16).

A história dos Wingfields é narrada por Tom. Ao mesmo tempo em que relata suas memórias relacionadas à sua vida familiar, ele também participa da ação em meio às demais personagens. A partir de suas reminiscências, ele conta como se dá a relação afetuosa com sua irmã aleijada, Laura, e sua relação melindrosa com sua mãe mentalmente afetada, Amanda. Eles vivem em um apartamento, situado em um bairro proletário de Saint Louis. Tom deseja ser poeta, mas se vê obrigado a trabalhar em um depósito de uma fábrica de sapatos, a fim de sustentar sua família. Mesmo se responsabilizando pelas despesas da casa, a senhora Wingfield sugere repetidas vezes que ele é uma pessoa egoísta. Como uma forma de escapar das mazelas familiares e do tédio causado pelo seu emprego, Tom cria o hábito, quase diário, de ir ao cinema durante a noite. Além disso, ele também sonha em se aventurar mundo afora. Sua mãe deseja encontrar um pretendente para que Rose possa se casar para que tenha uma vida financeiramente estável no futuro. Ela pede insistentemente para que seu filho encontre um *bom partido* para a irmã entre seus amigos. A princípio, Tom rejeita a ideia de sua mãe. Contudo, após a senhora Wingfield atormentá-lo, ele convida um de seus colegas de trabalho, Jim O'Connor para jantar em sua casa. Amanda cria uma atmosfera propícia para que o colega de Tom se apaixone por Laura. Apesar de ele cortejá-la e beijá-la, o rapaz não demonstra interesse em namorar a moça. A senhora Wingfield culpa Tom pelo resultado desastroso. Então, ele decide ir embora, abandonando a irmã e a mãe aos seus próprios cuidados. Assim, Tom passa a ser assolado pelas memórias de Laura. Tom é a abreviação do nome Thomas (o nome de batismo do dramaturgo); com

---

<sup>67</sup> Saint Louis.

efeito, esse era seu apelido de infância entre seus familiares mais próximos. Portanto, esse é o personagem mais autobiográfico de Tennessee Williams.

No entanto, é importante frisar que, mesmo que boa parte do material dramático utilizado tenha sido extraída previamente de experiências reais, a peça *O zoológico de vidro* é ficcionalizada pelo lirismo e embelezada pela poesia de Williams. Logo, apesar dos paralelos que se possam estabelecer entre a obra e a vida do autor, o espectador/leitor deve estar consciente de que existem diferenças substanciais entre o material ficcional que está contido na peça e o que de fato pode ser considerado como ocorrências da vida do dramaturgo, como, por exemplo, no que tange a certos membros da família Williams. Na peça, o autor suprimiu a figura de seu irmão mais novo, Dakin. Além disso, a representação da figura paterna não condiz exatamente com o perfil psicológico do pai do dramaturgo: Cornelius Williams não abandonou misteriosamente a família à míngua como fez o senhor Wingfield. Mesmo assim, algumas situações representadas em *O zoológico de vidro* remetem à vida do próprio autor, durante os anos em que ele viveu em Saint Louis. Williams classificou essa peça como pertencente ao subgênero dramático *memory play*.

Ao compor *O zoológico de vidro*, Williams se valeu do conceito denominado de “efeito de alienação”, descrito pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956). Segundo Smith-Howard e Heintzelman (2005, pp. 88-90), Williams adaptou e aprofundou esse conceito de tal forma que ele impossibilitou seus personagens de serem capazes de lidar com as exigências do mundo real, permanecendo, portanto, alienados e buscando refúgio em mundo de sonhos durante o desenvolvimento da ação. Em outras palavras, a alienação é um estilo de vida para os personagens de *O zoológico de vidro*. Percebemos esse procedimento na peça ao constatarmos que Tom quer viver uma vida de aventuras inspiradas nos livros e filmes que aprecia enquanto sua irmã vive brincando com sua coleção de animaizinhos de vidro e sua mãe mergulha em suas memórias românticas da juventude. Amanda Wingfield conta inúmeras vezes a mesma história, de como ela havia sido cortejada, em um único dia, por mais de uma dezena dos mais belos e importantes pretendentes da região rural onde viveu antes de se casar. Desta maneira, o sonho e a ilusão se transformam em realidade subjetiva para as personagens da peça. Logo, o tema central de *O zoológico de vidro* é a preferência pela ilusão ao invés do confronto com a realidade. No entanto, o rompimento com o mundo real por parte das personagens é impossível. Desse dilema, surgem mais dois temas análogos: a

impossibilidade de fugir e o apego à memória – ao passado de modo geral. “Na verdade, os padrões de escapatória foram temas que ajudaram a estruturar a peça, à medida que cada personagem busca uma saída; e quando ela não é real, passa para o plano imaginário” (Williams, 2014, p. 18). Assim, o autor passou a ser reconhecido por se ocupar do realismo poético.

Ademais, foi por meio da peça *O zoológico de vidro* que Williams fez sua principal contribuição para a renovação cênica do teatro do pós-guerra americano. Sua desenvoltura com a palavra e sua vontade de se libertar das rígidas convenções teatrais do realismo aliadas ao seu conhecimento profundo de diferentes concepções estéticas e à sua perspectiva cinematográfica diante do palco, permitiram que Williams formulasse uma nova concepção estética: o teatro plástico. De acordo com Smith-Howard e Heintzelman, a expressão teatro plástico é definida da seguinte maneira:

é um termo que Williams cunhou para descrever sua estética teatral não convencional. Em seu prefácio de *O zoológico de vidro*, Williams explica esse conceito como a incorporação de muitos estilos teatrais, como o expressionismo e o realismo, e o uso de diferentes mídias e poesias para apresentar a mais completa expressão artística no palco. Williams se encantou com esses casamentos heterodoxos, denominando seus resultados de “plásticos” e seus efeitos de “mais próximos da verdade”. (SMITH-HOWARD; HEINTZELMAN, 2005, p. 366, tradução nossa)<sup>68</sup>.

Tennessee Williams tentou lapidar sua teoria de teatro plástico ao conceber *Um bonde chamado desejo*. No entanto, nesse sentido, ele não obteve o êxito desejado, permanecendo engessado nas convenções do teatro naturalista, o qual ele tentou se desvencilhar ao longo da sua vida profissional. Especialmente, após anunciar sua nova teoria. Não obstante, a atmosfera naturalística de *Streetcar* sintetiza a sociedade americana do pós-guerra por meio dos conflitos entre suas personagens. Apesar de ser sombria e violenta para os padrões da época, Williams consolidou sua carreira como dramaturgo profissional e atingiu a estabilidade financeira por meio dessa peça. Consequentemente, o autor passou a escrever intensamente por mais de uma década. Durante esse período, ele concebeu

---

<sup>68</sup> a term Williams used to describe his unconventional theater aesthetic. In his preface to *The Glass Menagerie*, Williams explains this concept as the incorporation of many theatrical styles such as EXPRESSIONISM and REALISM and the use of different media and poetry to present the fullest artistic expression on the stage. Williams delighted in these unorthodox marriages, calling the results “plastic” and their effects “closer to the truth.” (SMITH-HOWARD; HEITZELMAN, 2005, p. 366).



diversas peças longas. Aquelas que mais merecem destaque são: *O anjo de pedra*<sup>69</sup> (1948), *A rosa tatuada*<sup>70</sup> (1950), *Gata em telhado de zinco quente*<sup>71</sup> (1955), *A descida de Orfeu*<sup>72</sup> (1957), *De repente no último verão*<sup>73</sup> (1959) e *A noite do iguana*<sup>74</sup> (1961). Para Réka Monica Cristian (2007, p. 13), essas peças apresentam semelhanças impressionantes com *Streetcar* em relação às imagens líricas recorrentes, às didascálias naturalistas, à estrutura episódica e ao perfil psicológico dos personagens. Ou seja, todas essas peças foram basicamente concebidas por meio do molde compositivo que Williams desenvolveu ao criar *Um bonde chamado desejo*. De acordo com Cristian:

Acima de todas essas semelhanças, todas as peças de Tennessee Williams trabalham com uma figura central marginalizada que apresenta um histórico existencial enigmático, semelhante ao de Allan Grey de *Streetcar*. (CRISTIAN, 2007, p.13)<sup>75</sup>.

Com a depressão, após a morte de seu companheiro, Frank Merlo, Williams continuou escrevendo; porém, sem apresentar novidades em relação ao seu método criativo. Segundo o próprio dramaturgo as peças que ele concebeu – após a morte de Merlo – estavam mais relacionadas à sobrevivência. Ou seja, para o autor o ato de escrever era uma das razões para continuar vivo, exercendo sobre ele um efeito terapêutico contra a depressão. Em outras palavras, de certa maneira, a contribuição de Williams para formação estética do teatro do pós-guerra permaneceu praticamente inalterada após a publicação de *A noite do Iguana*, seu último grande sucesso.

Antes de avançarmos para a próxima seção a fim de discorrermos sobre *Streetcar*, acreditamos que é pertinente fazer um breve apontamento sobre uma das

---

<sup>69</sup> Título original em língua inglesa: *Summer and Smoke*.

<sup>70</sup> Título original em língua inglesa: *The Rose Tattoo*.

<sup>71</sup> Título original em língua inglesa: *Cat on a Hot Tin Roof*.

<sup>72</sup> Título original em língua inglesa: *Orpheus Descending*.

<sup>73</sup> Título original em língua inglesa: *Suddenly Last Summer*.

<sup>74</sup> Título original em língua inglesa: *The Night of the Iguana*.

<sup>75</sup> Above all these similarities, all Tennessee Williams plays work with a central marginalized figure with an enigmatic existential background, similar to that of Allan Grey from *A Streetcar* (CRISTIAN, 2007, p.13).

características mais recorrentes na escritura de Tennessee Williams: o reaproveitamento de material ficcional. É sabido que o autor mantinha o hábito constante de revisar suas obras – especialmente seus contos e peças em um ato – a fim de aprimorá-las ou reaproveitá-las em outros textos. De acordo com a crítica teatral Felicia Hardison Londré (1997, p. 49), no caso específico de *Streetcar*, o dramaturgo selecionou e reorganizou material ficcional disperso em diversos textos de sua própria autoria<sup>76</sup>, por aproximadamente dois anos, antes de encaminhar a versão final da peça a sua agente Audrey Wood. De acordo com Signi L. Falk (1966, p. 49-50), há semelhanças temáticas importantes entre *Streetcar* e *Retrato de uma Madonna*<sup>77</sup> (1946). Nessa peça, o autor abordou seus temas prediletos tais como: o amor perdido, a sexualidade reprimida pelo puritanismo e a preferência da ilusão diante da realidade. Ainda segundo Falk, “esse estudo sobre repressão e complexo de culpa é uma interessante peça de um ato que pode ter servido de inspiração para a cena final de ‘*A Streetcar Named Desire*’” (1966 p. 49-50). Nesse sentido, a protagonista, Lucretia Collins, após atravessar um grave processo de degeneração psicológica e perder seu contato com realidade, é internada em uma clínica psiquiátrica. Em síntese, Collins é uma *Southern belle*<sup>78</sup>, pobre e decadente, representante da cultura dominante da região sul dos Estados Unidos, que não conseguiu acompanhar a marcha inexorável dos acontecimentos. Ademias, ela pode ser considerada a precursora das personagens das principais peças longas do dramaturgo, servindo de modelo para Blanche DuBois e outras protagonistas criadas por ele no auge de sua carreira. Posto isto, finalizamos nossa abordagem sobre os aspectos que consideremos fundamentais na dramaturgia de Tennessee Williams a fim de demonstrar sucintamente como o autor concebeu suas principais peças.

---

<sup>76</sup> Segundo Londré, os textos são: *The Passion of a Moth*; *Go, Said the Bird!*; *Blanche's Chair in the Moon*; *The Moth*; *The Primary Colors*; *Electric Avenue*; e, *The Poker Night*.

<sup>77</sup> Título original em língua inglesa: *Portrait of a Madonna*.

<sup>78</sup> A *Southern Belle* rememora a expectativa da origem nobre, descendente da aristocracia francesa colonial. No século 17, os franceses huguenotes colonizaram o sul e o centro-sul dos Estados Unidos, onde prosperaram como agricultores, determinando uma nova classe emergente. As filhas destes donos de grandes plantações foram as primeiras *Southern Belles*. Tornou-se, então, mito com características claras, não só de beleza física, mas, também, necessariamente, seguidora da política sexual estabelecida por gênero e sem ligações com etnias africanas. Seu principal objetivo era se casar com um cavalheiro saudável sulista antes de completar vinte anos. Os casamentos eram arranjados pela família (ARNAUT, 2017, p. 42-44).



#### 1.4 A PEÇA *UM BONDE CHAMADO DESEJO*

Para se compreender a recepção de *Um bonde chamado desejo* é fundamental considerar seu contexto, sua estrutura, o estilo poético de Tennessee Williams e o que a crítica teatral especializada apontou sobre sua consistência literária. Portanto, nesta seção, trataremos de todos esses aspectos. Antes de prosseguirmos, gostaríamos de fazer um breve esclarecimento sobre nossa abordagem da crítica especializada. Desde sua estreia em 1947 até o presente momento, inúmeros críticos teatrais e teatrólogos avaliaram as propriedades dramáticas de *Streetcar*, cada um ao seu modo, sugerindo o que é relevante de sua composição. No entanto, esmiuçar tudo o que eles escreveram sobre a obra em questão – ao longo de um pouco mais de sete décadas – seria um procedimento moroso. Assim sendo, decidimos nos concentrar nos apontamentos realizados pelos críticos teatrais americanos que assistiram à primeira montagem da peça na *Broadway*.

A peça *Um bonde chamado desejo* estreou, sob a direção de Elia Kazan, em 03 de dezembro de 1947, no *Barrymore Theatre*, em Nova Iorque. Após o baixar das cortinas, a plateia presente ovacionou o espetáculo por aproximadamente meia hora. Essa é a peça de Tennessee Williams que mais tempo permaneceu em cartaz na *Broadway*, contabilizando 855 apresentações entre dezembro de 1947 e dezembro de 1949. Devido às suas qualidades dramáticas, o autor recebeu os principais prêmios do país, em especial, o prêmio *Pulitzer* e o prêmio concedido pelo Círculo de Críticos de Arte Dramática de Nova Iorque

De acordo com o teatrólogo Philip C. Kolin (2000, p. 01), *Streetcar* rapidamente se transformou em uma referência para o teatro mundial, uma das maiores experiências teatrais e um dos maiores experimentos do século XX. Com o passar dos anos, a obra aumentou ainda mais sua importância. Isso ficou evidente pelo grande número de montagens realizadas por companhias teatrais amadoras e profissionais. O Conservatório de Teatro de São Francisco estimou que a peça foi encenada pelo menos 20.000 vezes entre 1947 e 1997 (KOLIN, 2000, p. 01).

Ademais, *Streetcar* foi adaptada para outras linguagens artísticas, aumentando sua difusão entre a comunidade artística e o público de modo geral. Segundo Kolin:

Com exceção de uma peça shakespeariana, talvez nenhum outro drama tenha inspirado adaptações tão frequentes e amplamente diferentes em outras mídias como *Streetcar*. Cinco anos depois de sua estreia na *Broadway*, a peça de Williams se tornou um filme e um balé. Na década de 1980, *Streetcar* foi adaptada para a televisão e, pouco tempo antes de seu quinquagésimo aniversário, fez história como a primeira ópera de André Previn. Em cada mídia, o poder e a resiliência de *Streetcar* foram reinterpretados através da sua *performance*. Cinema, balé, tele-peça e ópera descobriram mais textos e contextos para a peça de Williams. (KOLIN, 2000, p. 149, tradução nossa)<sup>79</sup>.

Dentre todas as modalidades de transposições enumeradas acima, a versão cinematográfica de *Streetcar* é a mais importante. Assim como a primeira montagem da peça, ela também foi dirigida por Elia Kazan e supervisionada pessoalmente por Tennessee Williams em 1951. Após sua exibição nos cinemas, *Streetcar* se tornou um dos grandes sucessos de bilheteria de *Hollywood*, ampliando o prestígio do dramaturgo nos Estados Unidos. Além disso, o elenco do filme, quase o mesmo da primeira montagem, com exceção de Jessica Tandy, substituída pela atriz inglesa Vivien Leigh (1913-1967), também obteve grande sucesso. Vivien Leigh recebeu o *Oscar* na categoria de melhor atriz pela sua interpretação no papel de Blanche DuBois. Kim Hunter (1922-2002) venceu na categoria de melhor atriz coadjuvante pela sua atuação no papel de Stella DuBois. Karl Maiden (1912-2009) levou o prêmio na categoria de melhor ator coadjuvante pelo papel de Harold “Mitch” Mitchell. E Marlon Brando (1924-2004), que viveu Stanley Kowalski, foi indicado para receber o prêmio na categoria de melhor ator.

*Streetcar* é um retrato do contexto histórico em que foi produzida. Por meio do comportamento individual de suas personagens e as relações interpessoais que ocorrem entre elas, podemos perceber que sua narrativa dramática está intimamente ligada a uma sociedade afetada pela guerra e seus desdobramentos. Williams escreveu a peça na época em que os veteranos da Segunda Guerra estavam retornando aos Estados Unidos e começavam a ser reinseridos no mercado de trabalho. Eles não eram devidamente reconhecidos pelos seus compatriotas; e, além disso, ocupavam subempregos mal remunerados. Segundo o teatrólogo Thomas P. Adler (1990, p. 03), “suas novas vidas se pareciam mais

<sup>79</sup> Except for a Shakespearean play, perhaps no other drama has inspired such frequent and widely differing adaptations in other media as *Streetcar* has. Within five years of the Broadway premiere William's play became a film and a ballet. In the 1980's *Streetcar* was adapted for television and very close to its fiftieth anniversary, it made history as André's Previn's first opera. In each medium, *Streetcar's* resilient power and appeal were reinterpreted through performance. Film, ballet, teleplay, and opera each uncovered further texts in and context for Williams's play.

próximas da escravatura do que de uma oportunidade para se colher os frutos do sonho americano que eles lutaram para preservar e proteger”. De certa maneira, isso fez com que o dramaturgo questionasse as virtudes impostas pela ideologia do *American way of life*<sup>80</sup> e pelo *ethos* nacionalista do *American Dream*<sup>81</sup>, expondo seus efeitos práticos na rotina diária dos cidadãos americanos. Valendo-se de humor ácido, em tom pessimista, o dramaturgo retratou como os indivíduos se comportam psicologicamente diante da solidão e do isolamento, em meio às mazelas sociais e aos traumas ocasionados pela guerra. Em outras palavras, ele criticou a máquina de guerra em que seu país havia se transformado. Isso fica mais evidente ao se contrastar *Um bonde chamado desejo* à *O zoológico de vidro*. Esta é considerada como uma peça delicada, elegíaca, lírica e suave; enquanto aquela é escandalosamente realista, sexual e violenta (SMITH-HOWARD; HEINTZEKMAN, 2005, p.276). Ao cotejarmos as duas peças, também podemos concluir que o autor utilizou eventos relacionados à sua própria vida, combinando-os com situações cotidianas do pós-guerra, como material ficcional para compor o enredo de *Streetcar*. Especialmente, no que diz respeito à composição psicológica das personagens femininas da peça<sup>82</sup>. Assim como Amanda Wingfield e sua filha, Laura, a protagonista Blanche DuBois e sua irmã, Stella, são as últimas representantes da antiga e decadente cultura sulista; e, devido a sua fragilidade, elas não conseguem se adaptar completamente à nova e dura realidade do *Novo Sul*. Para Blanche, essa realidade é tão cruel que ela se concentra nas suas memórias e vive por meio da nostalgia que sente pelo dias de sua juventude. Além disso, o futuro da protagonista

---

<sup>80</sup> O estilo de vida americano: é um conceito que surgiu nos Estados Unidos entre a Primeira e a Segunda Guerra para indicar o modo de vida dos cidadãos americanos. Está diretamente relacionado ao consumismo e ao culto aos valores econômicos liberais.

<sup>81</sup> O sonho americano: é a crença de que todo e qualquer cidadão estadunidense tem a chance de prosperar e ser feliz por meio do trabalho duro.

<sup>82</sup> Para criar as personagens principais, Williams se inspirou novamente em seus familiares. Sendo assim, muitos dos conflitos da peça foram baseados nos recorrentes atritos ocorridos entre seus pais, Edwina Dakin e Cornelius Williams. Ao caracterizar a heroína Blanche DuBois, como havia feito anteriormente com a personagem Amanda Wingfield, o dramaturgo se espelhou no perfil psicológico de sua mãe, uma mulher neurótica que havia sido educada dentro do rígido código de valores aristocráticos e puritanos; em suma, uma verdadeira *Southern Belle*. A caracterização do personagem Stanley Kowalski, o cunhado de Blanche DuBois, foi elaborado conforme os aspectos psicológicos de seu pai, um ex-combatente da guerra Hispano-Americana, severo, alcoólatra e violento, que perdeu parte da orelha em uma briga de bar depois de ter sido derrotado em uma partida de pôquer e ter se recusado a pagar o valor da aposta. Por conseguinte, o caráter confessional e autobiográfico da escritura de Williams também está presente em *Streetcar*.

é tão incerto que ela sonha em se casar a fim de receber proteção e ter companhia na velhice.

A intriga de *Streetcar* é centrada na relação conflituosa entre Blanche DuBois, que conserva as antigas virtudes da aristocracia rural do *Velho Sul* dos Estados Unidos e Stanley Kowalski, que simboliza a nova classe emergente e novos padrões comportamentais do *Novo Sul*, derivados do processo de industrialização da região norte do país, iniciado durante a Segunda Guerra. Depois de ser demitida da escola onde trabalhava como professora de língua inglesa e perder, *Belle Reve*, a fazenda da família, Blanche decide viajar para a casa de sua irmã, Stella, em busca de ajuda. No entanto, seu cunhado, Stanley logo desconfia de que Blanche vendeu a propriedade rural para ficar com todo dinheiro. Com o passar do tempo, ele também se irrita com o comportamento esnobe da cunhada que, além de fazer muitas críticas sobre seu estilo de vida e seu modo de agir, consome suas bebidas e toma longos banhos. Além disso, Blanche seduz Mitch, melhor amigo de Stanley – ambos serviram no mesmo batalhão durante a guerra. Ele se apaixona por ela e a pede em casamento.

Quando Stanley percebe que Blanche quer que Stella o abandone, ele decide investigar a vida pregressa de sua cunhada. Ele descobre que ela foi demitida por ter se relacionado com um de seus alunos menor de idade. Stanley fica sabendo que Blanche também mantinha relações sexuais com recrutas de um campo de treinamento, situado nos arredores de Laurel, sua cidade natal. Ele conta tudo para Mitch, arruinando a relação afetiva entre seu amigo e sua cunhada. Depois disso, a relação entre os cunhados fica mais problemática a ponto de Stanley violentar Blanche e, posteriormente, encaminhá-la a um hospício.

A estrutura narrativa de *Streetcar* é dividida em 11 cenas (algumas delas poderiam ser encenadas como se fossem peças curtas, como é o caso da cena III, a única a receber um título, *A noite do pôquer*). Em 1947, ao ser encenada, pela primeira vez na *Broadway*, Elia Kazan dividiu a narrativa de *Streetcar* em três atos a fim de se enquadrar à demanda do teatro comercial da época. Essa separação em atos consta no caderno de anotações do próprio diretor. A peça está dividida conforme o que Blanche deseja, faz acontecer e o que acontece com ela. Outra configuração vigorou posteriormente em uma série de montagens: o primeiro ato abrange as cenas I, II, III e IV; o segundo ato coliga as cenas V e VI; e, por fim, o terceiro ato agrupa as cenas VII, VIII, IX, X e XI. Segundo, Felicia Hardison Londré

(1997, p. 49), essa disposição sugere a divisão sazonal da peça: a heroína, Blanche, permanece na casa de sua irmã durante três das quatro estações do ano, antes de ser encaminhada a um hospício. Sendo assim, o primeiro ato se passa no fim da primavera; o segundo, no fim do verão; e, o terceiro ato, no início do outono. Portanto, um pouco antes de começar o inverno, a heroína parte com a equipe do hospital psiquiátrico para ser internada. Ainda segundo Londré (1997, p. 49), a divisão em três atos pode indicar ainda os gêneros dramaturgicos aos quais as cenas pertencem: as cenas do primeiro ato são avaliadas como comédia; as duas cenas do segundo ato são classificadas como elegíacas e românticas; e, as cinco cenas do terceiro ato, por sua vez, são enquadradas dentro do gênero tragédia. Mais recentemente, devido às mudanças nas dinâmicas das produções teatrais, os diretores passaram a encenar a peça em apenas dois atos.

A frase-título *A Streetcar Named Desire* é o primeiro elemento compositivo importante a ser considerado ao se interpretar a peça porque ela antecipa a linguagem metafórica empregada ao longo da narrativa por Tennessee Williams. Em Nova Orleans, o dramaturgo morou no antigo bairro francês da cidade, em um imóvel situado bem próximo a uma via, onde passava vários bondes-elétricos, um deles era chamado *Desejo*. Em outras palavras, o título estabelece que a peça deve se passar em um local real e específico de Nova Orleans, dando, portanto, maior amplitude para as características naturalísticas de seu estilo. Então, ao intitular a peça, esse bonde serviu como inspiração para o autor. Para Adler (1990, p.19), o termo *streetcar* (bonde) obviamente faz referência direta ao meio de transporte e a sua importância é logo revelada na primeira fala de Blanche. No início da peça, a heroína explica para Eunice, vizinha de sua irmã, a rota que seguiu, listando os nomes de cada um dos bondes-elétricos que ela teve que pegar para chegar à casa de sua irmã, onde se transcorre toda a ação da peça de fato: “Disseram-me que eu tomasse um bonde chamado Desejo, depois passasse para um outro chamado Cemitério, andasse seis quarteirões e desceria nos Campos Elíseos!” (WILLIAMS, 1976, p. 11). Essa fala sugere a noção de movimento. O fato de Blanche ter que pegar mais de um bonde e depois caminhar até a casa de Stella indica que ela é uma pessoa que está em trânsito, em busca de um local onde possa se estabelecer, ao menos temporariamente. Essa noção de movimento é corroborada e ganha maior relevância em uma das últimas falas de Blanche, na cena final da peça. Ainda segundo Adler:

Virtualmente, sua última frase da peça, “estou apenas de passagem”, conclui a metáfora e o conformismo que os espectadores percebem da construção realizada por Williams da ação em torno da imagem do viajante isolado e alienado que procura algum tipo de contato humano. (ADLER, 1990, pp. 19-20, tradução nossa)<sup>83</sup>.

Para Londré (1997, pp.48-49), o título sugere mais do que movimento: o substantivo concreto *streetcar* (bonde) e o substantivo abstrato *desire* (desejo) indicam muitos dos paradoxos – oposições temáticas, simbólicas e imagísticas – contidos ao longo do texto. Dessa maneira, Londré indicou a mesma noção de movimento sugerida por Adler, ou seja, a ideia de que Blanche DuBois é uma forasteira, que está apenas de passagem, é renovada. Ademais, Londré defendeu ainda que a ação deve acompanhar a transição psicológica de Blanche DuBois entre a lucidez e a loucura. Em outras palavras, as forças motrizes irrefreáveis do bonde somadas ao desejo sexual incontrolável de Blanche levam-na ao seu destino final: à loucura, ao hospício, ao isolamento completo. Porém, Blanche não é a única que sofre ao não conseguir controlar sua libido: as demais personagens, quando não conseguem reprimir seus impulsos sexuais são também arrastadas até o fim dos trilhos, até o fim da linha.

A epígrafe é outro elemento compositivo importante de *Streetcar*. Para epigrafar a peça, Williams fez uso da quinta estrofe do poema *The Broken Tower*, escrito pelo poeta simbolista Hart Crane. A estrofe é composta pelos seguintes versos: “E assim aconteceu de eu entrar neste mundo estragado / Para encontrar a companhia quimérica do amor, sua voz / Por um instante no vento (e não sei para onde arremessada), / Mas para abraçar por pouco tempo cada escolha desesperada” (CRANE apud WILLIAMS, 2014, n.p.). De acordo com C. W. E. Bigsby (2008, pp. 43-46), essa epígrafe indica o tema central de *Streetcar*: a perda – diante da fragilidade do amor – para uma mulher balzaquiana, consciente da passagem do tempo. Nesse sentido, acreditamos que, ao utilizar os versos de Crane, Williams, provavelmente, pretendia antecipar, não uma, mas, duas das temáticas fundamentais da obra: o amor perdido e a fuga da realidade. Além disso, o dramaturgo possivelmente também desejava estabelecer uma atmosfera repressiva

---

<sup>83</sup> Virtually her last line in the play, “I’m only passing through”, concludes the metaphor and conformism the spectators” sense that Williams builds his action around the image of alienated, isolated wanderer seeking some kind of human connection (ADLER, 1997, pp. 19-20).



e agonizante, que aos poucos vai se descortinando ao longo da peça em relação à sexualidade de Blanche. Posto isso, a heroína se culpa por ter causado a morte trágica de seu marido, Allan Grey. Após flagrá-lo com outro homem, fortuitamente, em uma noite de festa no Cassino *Moon Lake*, ela fala ao seu esposo que sente nojo dele. Então, ele comete suicídio, dando um tiro na própria cabeça, por não poder mais ocultar sua homossexualidade. A perda do marido, sob esta circunstância, traumatiza Blanche a tal ponto que ela age impulsivamente em relação ao sexo a fim de buscar consolo e proteção nos braços de estranhos como uma maneira fugir da solidão, ocasionada pela morte de seu esposo. Ela confessa isso abertamente a Mitch, na cena IX. Segundo Réka Monica Cristian:

A expressão que norteia o desenvolvimento da obra: é "a companhia quimérica do amor" que a peça tem como objetivo. O poeta favorito de Williams define o discurso e a reflexão dramática pela companhia enigmática do amor. Essa "companhia quimérica do amor" fornecerá os parâmetros para a leitura da peça que traz em seu título o nome de desejo. Ou seja, o desejo sobre o qual o texto dramático de Williams demonstrará conduzir o leitor para o enigma da peça. O enigma de *Um bonde chamado desejo* é sua personagem ausente Allan Grey. O marido falecido de Blanche, que era poeta. Sua história é censurada devido a sua homossexualidade implícita e, portanto, torna-se o padrão reprimido da peça. (CRISTIAN, 2007, pp. 14-15)<sup>84</sup>.

De acordo com Adler (1990, pp. 27-33), o lirismo de Williams está relacionado ao uso constante de símbolos. Segundo o próprio autor, se não fosse os símbolos ele não teria obtido êxito profissional. Ele acreditava que os símbolos são o discurso natural do drama. Para o dramaturgo, emitir uma mensagem por meio de símbolos é mais simples, direto e elegante. Williams também defendia que o simbolismo teatral, quando bem aplicado, é capaz de poupar o espectador/leitor de longas páginas de tediosa exposição. Em *Streetcar*, há dois símbolos importantes: o pacote que Stanley lança a sua esposa no início da peça; e, a lanterna chinesa de papel, que Blanche pede para Mitch colocar na lâmpada nua da sala na terceira cena. Enquanto esta lanterna simboliza a frágil feminilidade de Blanche diante da

---

<sup>84</sup> The motto sets the discourse to work: it is "the visionary company of love" that the play targets. Williams's favorite poet sets the discourse and the dramatic quest for the enigmatic company of love. This "visionary company of love" will provide the frame for reading the play that bears in its title the name of desire. That is, the desire about which the Williams drama tells will direct the reader towards the enigma of the play. The enigma of *A Streetcar Named Desire* is its absent character Allan Grey. Blanche's dead husband, who was a poet. His story is tabooed use of its implied homosexuality and so it becomes the repressed pattern the play (CRISTIAN, 2007, pp. 14-15).



crueldade do mundo real; aquele pacote representa simbolicamente a masculinidade brutal de Stanley. Não obstante, o uso de símbolos por parte de Williams, em *Streetcar*, foi submetido a sua teoria de teatro plástico, que oferece ao leitor/espectador a verdade camuflada com o doce disfarce da ilusão. No entanto, diferentemente de *O zoológico de vidro*, em *Streetcar*, sua proposta, na verdade, não passou de uma distorção do naturalismo teatral, que derivou da inserção de técnicas expressionistas e cinematográficas – incomum para os padrões da época – na composição da peça. Essa incorporação produziu um efeito importante: permitiu que Williams, por meio do apelo visual revelasse o que se passa no pensamento de Blanche ao longo da ação, especialmente, quando seu processo de degeneração psicológica se acentua. Nesse sentido, os momentos mais expressionistas da peça são exatamente aqueles em que a protagonista divide com a plateia tudo aquilo que as outras personagens não percebem durante a narrativa. Para conseguir esse efeito dramático, Williams apelou para os cinco sentidos do leitor/espectador, não somente por meio de símbolos, mas, efetivamente por meio da iluminação e das cores, da música e dos sons. Ou seja, a originalidade de *Streetcar* é resultado do uso recorrente de símbolos associados aos recursos cênicos do palco, indicados nas didascálias do texto.

Joseph Wood Kutch (1893-1970), Justin Brooks Atkinson (1894-1984), Ward Morehouse (1895-1966), John Mason Brown (1900-1969), Harold Clurman (1901-1980), Irwin Shaw (1913-1984), entre outros importantes críticos literários, foram os primeiros a examinar e a se manifestar sobre as qualidades dramáticas de *Streetcar* nos Estados Unidos. De modo geral, eles conheciam o potencial artístico de Tennessee Williams por meio de *O zoológico de vidro*. Segundo Adler (1990, p. 11), após analisarem essa peça, Krutch qualificou Williams como sendo um poeta lírico, e Shaw classificou sua dramaturgia de naturalismo elevado.

Ainda segundo Adler (1990, p. 11), em relação à *Streetcar*, todos esses críticos se debruçaram em quatro aspectos: a natureza potencialmente acachapante do material de Williams; a posição aparentemente pessimista que o autor adotou em relação à existência humana; a maneira aparentemente frouxa de estruturá-lo; e, a questão da atitude ambígua de Williams em relação aos seus dois personagens centrais. Este último aspecto o próprio dramaturgo considerou uma virtude, pois, em seus ensaios, elogia recorrentemente a ambiguidade na caracterização como uma das qualidades fundamentais do grande drama (ADLER, 1990, p. 11). Em relação ao

primeiro aspecto, para os padrões éticos e morais dos anos de 1940, a maneira como Williams expôs seu material – violência bruta, sexualidade feminina – era deveras ofensivo. Em várias ocasiões, o próprio dramaturgo assumiu que fazia questão de apresentar seu temas de forma agressiva, como se fosse um soco no estômago. O segundo aspecto, consequência do primeiro, é por de mais evidente, se considerarmos a falta de punição a Stanley pela violação de Blanche e o desfecho da própria peça. Em relação ao terceiro aspecto mencionado, acreditamos que os primeiros críticos de *Streetcar* consideravam a maneira de Williams estruturar seu material ficcional frouxa porque eles não estavam acostumados com os cruzamentos estéticos incomuns que Williams fazia entre diversas linguagens artísticas (teatro, cinema, música, pintura, etc). A *frouxidão* decorrente dessa forma híbrida adotada para estruturar *Streetcar* poderia ser mais sintomática, a ponto de prejudicar a apreensão por parte do espectador. De acordo com Adler:

O uso de uma sucessão de cenas cinematográficas, em vez de atos mais longos, levou vários dos primeiros críticos, como Ward Morehouse e Robert Coleman, a concluir que o movimento da peça era "espasmódico" e "episódico"; alguns outros, incluindo Louis Kronenberger, chegaram a julgá-lo "um pouco estático" e incapaz de progredir. Se Williams estava consciente sobre o potencial de desorientação da plateia em relação à qualidade episódica de *O zoológico de vidro* – a ponto de propor que as legendas e as imagens surgissem na tela conforme o exemplo estabelecido por Bertolt Brecht para ajudá-la a se orientar –, com *Streetcar* confiava completamente na habilidade de direção de Elia Kazan para atenuar sua estrutura episódica e mantê-la "nos trilhos ao se deparar com as curvas rápidas e perigosas que fazia aqui e acolá (ADLER, 1990, p. 11)<sup>85</sup>.

Para Adler (1990, p.12), cada interpretação de um texto dramático, realizada pelos diretores, de certa maneira, pode também ser considerada como uma forma de se fazer crítica literária; por conseguinte, a percepção da primeira montagem de um determinado texto dramático se torna sua primeira instância interpretativa e crítica. Desta maneira, a princípio, os críticos não comentam o texto dramático como uma obra literária acabada, mas como uma eventual interpretação entre as inúmeras

---

<sup>85</sup> The use of a succession of cinematic scenes rather than longer acts prompted a number of early critics, such as Ward Morehouse and Robert Coleman, to conclude that the play's movement was "jerky" and "episodic"; a few others, including Louis Kronenberger, even judged it "somewhat static" and lacking in forward momentum. If Williams had been self-conscious about the potential for audience disorientation over the episodic quality of the *The Glass Menagerie* – to the point where he proposed that the legends and images flashed on a screen manner of Bertolt Brecht to help them keep their bearings – with *Streetcar* he trusted completely in the directorial skill of Elia Kazan to blunt the episodic structure, to keep it "on the tracks in those dangerous, fast curves it made here and then (ADLER, 1990, p. 11).

outras que o texto pode suscitar. Posto isso, em relação à peça *Um bonde chamado desejo*, além da ampla fortuna crítica elaborada desde sua primeira montagem, temos a interpretação de Elia Kazan, que ficou para a posterioridade em um caderno de anotações, no qual o diretor registrou como procedeu diante do texto no processo criativo da montagem de 1947. Conforme Adler (1990, p. 12), em suas anotações, o diretor analisou minuciosamente cada uma das quatro figuras centrais de *Streetcar*, tentando descobrir o que ele chama de espinha que motiva seu comportamento. Em seu caderno, Kazan também registrou sinteticamente sua visão sobre quatro pontos essenciais da peça. Primeiro, o diretor estabeleceu o tema como sendo as forças implacáveis da violência, insensibilidade e vulgaridade, que esmagam o representante de luz e cultura. Segundo, ele descreveu o estilo como sendo uma revelação da subjetividade ou da vida interior de uma personagem. Terceiro, classificou o modo da peça como tragédia poética. E, por último, Kazan prescreveu os meios de manter o foco ao longo de um arranjo episódico de ação, condicionando cada cena ao redor de Blanche.

Alguns críticos advogam que a interpretação realizada por Kazan deformou o texto de Tennessee Williams. Eric Bentley destacou que a visão de Kazan em relação à personagem interpretada por Marlon Brando alterou o texto, ao fazer da fala áspera do rude Stanley Kowalski a máscara do sofrimento da alma humana (ADLER, 1990, p.12). Até mesmo a atriz Jessica Tandy (a primeira atriz a interpretar o papel da heroína Blanche DuBois no palco) comentou que a montagem dirigida por Elia Kazan se concentrou mais na maneira como Stanley vê o mundo. O renomado diretor do *Group Theatre*, Harold Clurman, reconheceu a beleza e a originalidade do trabalho de Williams; e, sintetizou os aspectos de *Streetcar* que mais chamaram atenção dos críticos e teatrólogos diante da primeira montagem como, por exemplo, seus aspectos sociais e políticos. Um dos pontos mais importantes analisados por ele é a forte identificação que a plateia sente pela personagem Stanley Kowalski. “Clurman concluiu que devido à concepção do diretor sobre o papel de Brando, ‘a peça se torna o triunfo de Stanley Kowalski com o conluio da plateia’” (ADLER, 1990, pp.12-13, tradução nossa)<sup>86</sup>. De acordo com Clurman:

---

<sup>86</sup> Clurman concluded that because of the directional conception of Brando’s role, “the play becomes the triumph of Stanley Kowalski with the collusion of the audience” (ADLER, 1990, p. 13).

Stanley é o anticristo inconsciente de nosso tempo, o homenzinho que quebrará a espinha dorsal de todas as tentativas de se criar um mundo mais abrangente, no qual se espera que o pensamento e a consciência evoluam a partir do velho Adão. Sua mentalidade fornece o terreno para o fascismo, visto não como um movimento político, mas como um modo de ser. (CLURMAN apud ADLER, 1990, p. 13, tradução nossa)<sup>87</sup>.

Por conseguinte, reconhecemos que essa identificação demonstra que os temas abordados pelo dramaturgo não comoveram seus contemporâneos. Ou seja, a sensibilidade e o desvio da norma promovidos pela heroína Blanche DuBois não são viáveis em uma sociedade bruta e violenta. Como resultado, Blanche é uma das criaturas poéticas de Williams que não pode ser feliz e que, além disso, deve ser penalizada por buscar satisfação sexual e consolo nos braços de estranhos. Além do mais, a sua personalidade aristocrática e a sua maneira errante de viver não podem coexistir com o modo vulgar de pensar e de agir do atroz Stanley. Após violentá-la premeditadamente, ele a encaminha para um hospício sem pensar duas vezes ou sem apresentar qualquer sentimento de remorso. Assim, Blanche termina tragicamente isolada em uma ala psiquiátrica, sem poder exigir que a justiça seja feita pelo crime cometido contra sua pessoa.

Em parte, é por meio do comportamento brutal e destrutivo de Stanley que a visão de mundo de Williams se reflete em *Um bonde chamado desejo*. A maneira com que Stanley aniquila qualquer possibilidade de Blanche recomeçar sua vida em Nova Orleans é uma das razões pelas quais a peça é considerada pessimista. Essas elucubrações foram determinadas ainda pela primeira geração de críticos. Em outras palavras, esses são os aspectos mais discutidos entre os críticos que tiveram acesso à primeira montagem de *Streetcar*, realizada pelo diretor Elia Kazan e supervisionada pessoalmente pelo próprio Tennessee Williams.

A partir dos anos de 1960, muitos outros críticos teatrais e teatrólogos publicaram artigos, resenhas, ensaios e livros sobre a dramaturgia de Williams. Independente das abordagens adotadas por eles, todos estavam cientes de que a primeira montagem de *Streetcar* casou grande impacto, devido ao comportamento sexual de seus personagens, na sociedade americana, que passava por profundas

---

<sup>87</sup> Stanley is the unwitting Antichrist of our time, the little man who will break the back of every attempt to create a more comprehensive world in which thought and conscience are expected to evolve from the old Adam. His mentality provides the soil for fascism, viewed not as a political movement but as a state of being (ADLER, 1990, p. 13)

mudanças sociais. Segundo Bigsby (2008, pp. 49-50), além do mais, foi exatamente pelo intenso teor sexual contido na peça que Williams passou a ser ameaçado pelo público internacional (BIGSBY, 2008, p 49). Qualquer estudioso que propuser uma nova leitura ou uma nova abordagem da peça também deve levar isso em conta.

No próximo capítulo, vamos abordar as diferentes leituras de *Um bonde chamado desejo* por meio de um estudo de recepção aplicada às montagens realizadas no Brasil. Assim pretendemos verificar como as propriedades dramáticas e cênicas dessa obra foram avaliadas e tratadas pelos agentes criativos da comunidade teatral brasileira.

## 2. UM BONDE CHAMADO DESEJO NO TEATRO BRASILEIRO

Ao longo dos séculos, diversos movimentos artísticos e culturais que se iniciaram nos países europeus serviram de referência para os intelectuais de países de outros continentes, principalmente após o surgimento dos meios de comunicação modernos como o rádio, a televisão e o cinema. No Brasil, as influências estrangeiras foram muito importantes e ainda continuam contribuindo ao desenvolvimento da arte local. No Período Colonial, por exemplo, a presença de agentes criativos europeus, especialmente, os atores e atrizes portugueses, auxiliaram os artistas brasileiros a montar as primeiras peças em território nacional. Na época do Segundo Império, eles também colaboraram com a implantação do realismo no Brasil. E, assim, a influência lusitana permaneceu bem-conceituada entre os teatrólogos brasileiros até as primeiras décadas do século XX.

Entretanto, em 1922, em São Paulo, intelectuais brasileiros, como Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Oswald de Andrade (1890-1954), Mario de Andrade (1893-1945) entre tantos outros, deram início ao Movimento Modernista e organizaram a Semana de Arte Moderna a fim de promover a ruptura com tradição artística vigente, que ainda considerava os modelos estéticos europeus exemplos a serem seguidos. Eles reivindicaram a renovação das diferentes linguagens artísticas – poesia, literatura, pintura, escultura e música –, considerando o nativismo como fundamento e a brasilidade como elemento criativo. Todavia, o teatro ficou em segundo plano e, diferentemente das outras expressões artísticas, só encontrou sua renovação anos mais tarde.

Na década de 1930, Oswald de Andrade foi o primeiro autor que tentou aproximar o teatro dos princípios estéticos propostos durante a Semana de Arte. Ele publicou as peças *O homem e o cavalo* em 1934, *A morta* e o *Rei da vela* em 1937. No entanto, essas peças foram censuradas devido às políticas repressivas adotadas por Getúlio Vargas (1882-1954); e, conseqüentemente, não foram montadas na época, ficando assim relegadas para a posterioridade. Portanto, as intenções do dramaturgo foram frustradas. Somente em 1967, a peça *Rei da vela* foi encenada pelo elenco do Teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, possibilitando, assim, a avaliação da sua modernidade (MAGALDI, 2008, pg.16). Posto isso, o teatro brasileiro permaneceu extraíndo ensinamentos importantes do contato com autores e modelos estéticos estrangeiros por mais algum tempo.

Paralelamente aos esforços dos modernistas, agentes criativos europeus, sobretudo, italianos e poloneses, começaram a imigrar para o Brasil com o intuito de fugir das perseguições políticas impostas pelos adeptos do nazifascismo na Europa. Muitos deles chegaram ao país, principalmente, após a eclosão dos conflitos armados da Segunda Guerra. Devido aos seus conhecimentos em várias áreas do saber teatral (direção, atuação, iluminação, etc), esses europeus foram facilmente assimilados por grupos de teatro amadores e profissionais, que ainda estavam se modernizando aos poucos. A presença deles no meio teatral nacional renovou a influência estrangeira no modo de se pensar e de se fazer espetáculos, contribuindo para o aprimoramento da capacidade técnica dos agentes criativos brasileiros.

É nesse contexto, por exemplo, que o ator e diretor polonês Zbigniew Marian Ziembinski (1908-1976) imigrou para o Rio de Janeiro em 1941. Antes mesmo de aprender a falar português fluentemente, Ziembinski se inseriu na comunidade teatral carioca e logo entrou para o grupo de teatro amador Os Comediantes. Em um curto período de tempo, o artista polonês se tornou uma referência para atores e dramaturgos brasileiros após dirigir a peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues (1912-1980), em 1943. Para Sábato Magaldi, (2008, p. 7), essa obra introduziu na dramaturgia brasileira os preceitos estéticos que outrora haviam sido disseminados pela Semana de Arte Moderna; por conseguinte, marcando, na prática, o início da modernização teatral no Brasil.

Em *Vestido de noiva*, Nelson Rodrigues manifestou sua visão de mundo pessimista e demonstrou uma inclinação à estética expressionista por meio das obsessões e da deformação das personagens; e, também, pelos elementos grotescos que estabelecem uma atmosfera sombria no desenrolar da ação. Para alguns críticos teatrais, a montagem dessa peça se tornou um divisor de águas da história do teatro nacional por causa de dois fatores basicamente: primeiro, pela complexidade estrutural do texto dramático; e, segundo, devido às particularidades de sua encenação. A estruturação de *Vestido de noiva* é centrada na protagonista, Adelaide, uma “*socialite*” carioca, que sofre um atropelamento logo no início da peça. Nelson Rodrigues usou o atropelamento como um artifício para poder dividir a ação da peça em três planos, o plano da realidade, onde Adelaide está sendo operada pelos médicos após o grave ocorrido; o plano da alucinação, onde seus desejos sexuais são liberados; e, o plano da memória, onde a moribunda reconstitui as lembranças de seu casamento. Ziembinski conseguiu articular sobre o palco os três



planos por meio do cenário e recriar a atmosfera soturna da peça por meio da iluminação. Segundo Magaldi:

A estreia de *Vestido de noiva* não determinou a imposição do autor brasileiro, mas a necessidade de um diretor, para harmonizar os elementos do espetáculo. Não havia ainda, naquele ano, número suficiente de dramaturgos, e de qualidade, para caracterizar um movimento. *Vestido de noiva* como texto, permaneceu um fenômeno isolado, não só na criação dramática brasileira, mas do próprio autor. Já o rendimento cênico obtido por Ziembinski recomendava a adoção de alguns novos princípios: o teatro em equipe em lugar do astro do período anterior, o cuidado estético no preparo dos cenários e dos figurinos, e a presença da iluminação como criadora de atmosfera. A vedeta, marcando nova hegemonia, passava a ser a do encenador (MAGALDI, 2008, p 17).

Segundo a jornalista Jussilene Santana (2009, pp. 36-37), *Vestido de noiva* alcançou notável repercussão porque Ziembinski conseguiu oferecer, a uma obra escrita por um autor brasileiro, uma “encenação em moldes modernos com o equilíbrio dos elementos cênicos”; especialmente, no que diz respeito ao jogo de luzes, que contou com “um roteiro com mais de 140 mudanças de luz, grande novidade para os brasileiros, acostumados a uma iluminação unifocal e contínua do início ao fim da peça”.

Não obstante, durante a Segunda Guerra, por mais que os intelectuais brasileiros se esforçassem por construir uma identidade essencialmente brasileira para o teatro, a comunidade artística ainda necessitava se atualizar. A melhor maneira de se fazer isso era por meio do contato com outros centros internacionais, que estavam mais avançados nos estudos de arte dramática. Além do mais, a presença de agentes criativos europeus era massiva no círculo teatral brasileiro. Isso levou as companhias teatrais a adotar uma linguagem universal em detrimento da dramaturgia brasileira e do aprofundamento nas especificidades nacionais de certa maneira. Assim sendo, mais uma vez, o contato com a dramaturgia estrangeira pode ser considerado um fator determinante para se elevar o nível dos espetáculos oferecidos aos espectadores brasileiros. Para Décio de Almeida Prado (2009, p. 49), a realização dramatúrgica brasileira se esmerava na dramaturgia francesa e na dramaturgia americana após o fim da Segunda Guerra. De acordo com o crítico, os autores franceses como, por exemplo, Jean-Paul Sartre (1905-1980) e Albert Camus (1913-1960), eram deveras conceituais e tratavam abstrata e filosoficamente de questões relativas à “essência” e à “existência” humanas. No entanto, autores estadunidenses do período do pós-guerra se voltaram à psique dos indivíduos em

um meio social decadente. Segundo Prado:

A proveniente dos Estados Unidos, mais concreta, mais perto de nós, inclusive por influência do cinema, conservava do naturalismo principalmente o interesse pelo indivíduo, a curiosidade em relação às raízes da personalidade humana, não as encontrando, contudo, como fazia Zola, na herança biológica. As mãos de um Tennessee Williams e de um Arthur Miller entrelaçavam habitualmente causas e efeitos, fundiam presente e passado num só tempo cênico, que já não era o cronológico, da mesma forma os cenários, sem cortar as amarras com a realidade, começavam a se abrir para as fugas da imaginação, captando, lado a lado, graças à magia da iluminação, o objetivo e o subjetivo, os fatos reais e as digressões da memória afetiva. O determinismo permanecia como doutrina, ou como hipótese, mas sem a primitiva rigidez. Tentava-se, em síntese, menos negar que transcender o realismo, transfigurando em poesia dramática as análises psicológicas e as explicações sociais. (PRADO, 2009, p. 49).

A teatróloga Iná Camargo Costa denominou de “influxo externo” a influência estrangeira exercida sobre o meio teatral brasileiro diante da presença da dramaturgia americana no Brasil. Segundo Costa (2001, p. 17), nas décadas de 1930 e de 1940, devido às políticas governamentais promovidas pela gestão do Presidente Roosevelt, a dramaturgia dos Estados Unidos passou a ser uma referência ao redor do mundo. Desta maneira, o estudo de peças americanas se tornou pertinente entre os intelectuais brasileiros, sobretudo, após a fundação do Teatro Brasileiro de Comédias (TBC), em 1948, que montou inúmeras peças estrangeiras ao longo de sua história.

Ainda segundo Costa, “nossos melhores dramaturgos se inspiraram muito em alguns modelos americanos” e que “uma forma de crítica teatral tipicamente americana, que poderíamos designar como liberal-progressiva (Eric Bentley e John Gassner), acabou dando régua e compasso para se entender tanto a dramaturgia local quanto americana” (COSTA, 2001, p. 17).

Posto isso, na próxima seção, discorreremos sobre a primeira montagem brasileira de *Streetcar*, sob o título *Uma rua chamada pecado*, comentando como os agentes criativos a conceberam. Além disso, trataremos de sua repercussão entre os críticos teatrais especializados, que assistiram ao espetáculo.

Abaixo segue uma tabela com as principais montagens brasileiras, realizadas ao longo de sete décadas, que serviram de objeto de estudo de nossa pesquisa sobre a trajetória que *Um bonde chamado desejo* percorreu no território brasileiro:

Título	Ano	Direção	Atriz	Tradução	Teatro	Cartaz
<i>Uma rua chamada pecado</i>	1948	Zbigniew Marian Ziembinski	Henriette Morineau	Carlos Lage	Teatro Ginástico, Rio de Janeiro.	23/06/1948 16/08/1949
	1959	Antonio Ghigonetto	Eva Borges Corrêa	Madalena Nicol	Teatro Arthur Azevedo, São Paulo.	29/11/1959
<i>Um bonde chamado desejo</i>	1959	Charles McGaw	Maria Fernanda	Brutus Pedreira	Teatro Santo Antonio, Salvador.	14/09/1959
	1962	Augusto Boal	Maria Fernanda	Brutus Pedreira	Teatro Arena, São Paulo.	09/04/1962
	1963	Flávio Rangel	Maria Fernanda	Brutus Pedreira	Teatro Dulcina, Rio de Janeiro.	22/10/1963
	1964	Maria Fernanda	Maria Fernanda	Brutus Pedreira	Teatro Guaíra, Curitiba.	Jan. 1964
	1974	Kiko Jaess	Eva Vilma	Gilberto Di Pietro	Teatro SESC Anchieta, São Paulo.	Sem referência
	1985	Maurice Vaneau	Tereza Rachel	Ipojuca Pontes	Teatro Tereza Rachel, São Paulo.	23/10/1985
	1996	Kiko Jaess	Flávia Pucci	Sem referência	Teatro Tereza Rachel, São Paulo.	Sem referência
	2002	Cibele Forjaz	Leona Cavalli	Vadim Nikitin	Teatro SESC Belenzinho, São Paulo.	01/03/2002 28/04/2002
	2015	Rafael Gomes	Maria Luísa Mendonça	Rafael Gomes	Teatro Tucarena, São Paulo.	05/06/2015 26/06/2016

## 2.1 HENRIETTE MORINEAU SOB A DIREÇÃO DE ZIEMBINSKI, 1948

No Brasil, após o fim da Segunda Guerra Mundial, as companhias teatrais se dividiam entre montar peças escritas por autores brasileiros e estrangeiros. Como comentamos no fim da seção anterior, no caso da dramaturgia estrangeira, as companhias teatrais oscilavam entre dramas modernos franceses e americanos. A atriz francesa Henriette Risner Morineau (1908-1990) foi uma das responsáveis pela disseminação de peças francesas no Brasil. Ela se mudou para o país em 1931 para se casar. Dez anos depois, a atriz decidiu retornar ao trabalho, que havia abandonado para se dedicar ao marido. Primeiramente, Morineau abriu um curso de declamação na Associação Brasileira de Imprensa (ABI) com o intuito de “ensinar a arte de dizer e de interpretar as maiores obras brasileiras e francesas” (REVISTA DA SEMANA, 24/05/1941, p. 06). Ao adquirir maior fluência na língua portuguesa, a atriz decidiu então voltar aos palcos, dando início a uma importante carreira profissional no âmbito da história do teatro brasileiro. Em setembro de 1946, Morineau fundou a companhia de teatro Os Artistas Unidos. Segundo Van Jafa (REVISTA MANCHETE, 1956, p. 47), a ideia de se fundar a trupe partiu de dois de seus alunos de arte dramática, Hélio Rodrigues e Carlos Brant. No mês seguinte a criação do grupo, a atriz francesa estreou na peça *Frenesi*<sup>88</sup> (1938), escrita por Charles de Peyret-Chappuis. Além disso, Morineau foi responsável pela direção de arte do espetáculo. Devido a sua atuação, ela recebeu, na categoria de melhor atriz, o prêmio da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT). No ano seguinte, os Artistas Unidos encenaram diversas peças de origem francesa: *A governanta*<sup>89</sup> (1932), de Jacques Deval; *O pecado original*<sup>90</sup> (1938), de Jean Cocteau; *Elizabeth da Inglaterra*<sup>91</sup> (1936), de André Josset; e, para finalizar a temporada de 1947, a trupe ainda montou a peça brasileira *Duas mulheres*, de Mattos Pimentel e Ferreira Rodrigues.

Em 1948, as principais companhias teatrais cariocas deram início a uma série de montagens de peças escritas por autores americanos, que estavam

---

<sup>88</sup> Título original em língua francesa: *Frénésie*.

<sup>89</sup> Título original em língua francesa: *Mademoiselle*.

<sup>90</sup> Título original em língua francesa: *Les Parents Terribles*.

<sup>91</sup> Título original em língua francesa *Elizabeth: La Femme Sans Homme*.

repercutindo positivamente ao redor do mundo. A peça *Chuva*<sup>92</sup> (1922), de John Colton e Clemence Randolph, foi montada, estrelando a atriz Dulcina de Moraes no papel de Saddy Thompson, no palco do Teatro Regina; e, o italiano Ruggero Jacobbi dirigiu a peça *A estrada do tabaco*<sup>93</sup> (1933), de Jack Kirkland, no palco do Teatro Fênix. No início do mesmo ano, Henriette Morineau também aderiu à dramaturgia americana, anunciando a montagem de *A Streetcar Named Desire*, que havia estreado recentemente na *Broadway*. Na época, o periódico *Revista da Semana* qualificou essa obra com uma “peça moderna”, “audaciosa”, “estranha”, “escrita com um grande vigor dramático”, preconizando seu autor, Tennessee Williams, “como um dos grandes valores do teatro contemporâneo nos Estados Unidos, ao lado de William Saroyan, de Thornton Wilder e de Elmer Rice” (*REVISTA DA SEMANA*, 17/06/1948, p.13). Além disso, Morineau convidou Ziembinski para assumir a direção artística dos Artistas Unidos.

Antes de montarem *Streetcar*, os Artistas Unidos encenaram *Medeia*, de Eurípides, que estreou em 29 de abril de 1948. A montagem dessa peça obteve sucesso entre os espectadores e foi bem avaliada entre os críticos. Nas últimas apresentações, antes de ser retirada de cartaz, foi anunciada a estreia de *A Streetcar Named Desire*, sob o título *Uma rua chamada pecado*, pelos jornais cariocas para o dia 16 de junho de 1948; porém, ela foi adiada por uma semana. O atraso ocorreu, pois os Artistas Unidos ainda estavam lucrando com a bilheteria da tragédia grega. Além disso, Ziembinski estava bastante atribulado com outros compromissos profissionais. Um deles era a responsabilidade de assumir a direção da peça *Angélica*, de Lúcio Cardoso, no palco do Teatrinho Jardel. No entanto, o diretor acabou desistindo dessa montagem para se dedicar exclusivamente à preparação de *Streetcar*, que contou apenas com 16 ensaios.

A peça estreou dia 23 de junho de 1948 no palco do Teatro Ginástico<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> Título original em língua inglesa: *Rain*. Essa peça deriva de um conto, originalmente intitulado *Miss Thompson* (1921) do escritor inglês Somerset Maugham, que foi adaptado para o palco por dois dramaturgos estadunidenses: John Colton e Clemence Randolph.

<sup>93</sup> Título original em língua inglesa: *Tobacco Road*. Essa peça é uma adaptação do romance homônimo escrito por Eskine Caldwell em 1932. Ele também foi um dos representantes da Renascença Sulista assim como Tennessee Williams.

<sup>94</sup> Elenco: Graça Mello (Roberto Kowolsky); Flora May (Stella DuBois); Ambrósio Fregolente (Harold Mitchell); Margarida Rey (Eunice Gunter); Luiz Fróes (Steve Gunter); Jacy Campos (Pablo Gonzales); Dary Reis (cobrador); Maria Castro (vendedora de flores); Zeni Pereira (uma negra); Arthur Costa (médico); Joyce Oliveira (enfermeira).

Segundo o teatrólogo Yan Michalski (1995, p. 129), a cidade do Rio de Janeiro “deve ter sido uma das primeiras capitais estrangeiras a assistir a uma versão traduzida da bela peça de Tennessee Williams”. Constantemente, a agente de Tennessee Williams, Audrey Wood, pesquisava leis e taxas estrangeiras relativas aos direitos autorais por dois motivos: primeiro, para permitir que as companhias teatrais internacionais pudessem realizar montagens de *Streetcar*; segundo, para fazer registros detalhados das despesas e dos lucros obtidos com a peça no exterior. Segundo o teatrólogo Philip C. Kollin (2000, p. 40), que estudou a vasta documentação que Wood mantinha sobre as montagens de *Streetcar*, a primeira montagem estrangeira da peça foi elaborada pelo diretor cubano Modesto Centeno no palco do *Patronato del Teatro's Salia Talia* em Havana em julho de 1948. Mais precisamente, a montagem cubana estreou no dia 09 do referido mês. Contudo, a montagem brasileira foi realizada no mês anterior, como já foi previamente mencionado. Isso só foi possível devido à presteza de Carlos Lage, que traduziu *Streetcar* para a língua portuguesa em menos de seis meses – um tempo recorde, por assim dizer. Posto isto, acreditamos que os Artistas Unidos foram os primeiros a montá-la fora dos Estados Unidos. Sendo assim, por inferência, a omissão em relação à montagem brasileira nos arquivos da agente de Williams, possivelmente, ocorreu porque os Artistas Unidos não entraram em contato com ela (e vice-versa); ou seja, a companhia não comprou os direitos de exibição da peça. E, desta conjectura, por sua vez, também podemos inferir que o título da peça não foi traduzido literalmente para evitar eventuais problemas com direitos autorais.

Por meio da leitura dos jornais de 1948, constatamos que, além do certame em relação ao título, Carlos Lage modificou também os nomes de algumas personagens<sup>95</sup>. Não obstante, isso não repercutiu a ponto de desviar a atenção dos críticos teatrais. Ademais, a versão brasileira de *Streetcar*, traduzida por Lage, não foi editada comercialmente. Todavia, pudemos averiguar sua consistência textual nas análises publicadas pela crítica teatral carioca, que, ao avaliar a encenação de *Uma rua chamada pecado*, questionou sistematicamente a adoção desse título.

Lage decidiu por não traduzir o título original *ipsis litteris*, o que seria perfeitamente natural e aceitável. A nosso ver, a tradução espontânea não

---

<sup>95</sup> Na tradução de Carlos Lage, Stanley Kowalski passou a ser Roberto Kowolsky; e, Hubbel, o sobrenome de Steve e Eunice, foi modificado para Gunter

apresenta qualquer implicação idiomática no que se refere a eventuais dificuldades relacionadas ao processo tradutório. Logo, é importante salientar que o título em língua portuguesa adotado por ele difere semanticamente daquilo que o título em língua inglesa sugere de fato, causando desdobramentos importantes em relação à interpretação da peça. Ao cotejarmos o título adotado por Lage com o título de Williams, concluímos que o substantivo concreto “rua” que substituiu o substantivo concreto “bonde” (“streetcar” no original) diminui a importância do meio de transporte na primeira versão brasileira da peça. Além disso, observamos que o substantivo abstrato “pecado”, que substituiu o substantivo abstrato “desejo” (“desire” no original), além de sugerir tensão sexual contida na obra, abriu espaço para que os espectadores brasileiros fizessem eventualmente um julgamento moral diferente do esperado pelo dramaturgo americano, dando vazão a uma interpretação tendenciosamente cristã. Podemos perceber essa relativização ocasionada entre os termos do título, no seguinte comentário do crítico teatral Accioly Netto:

*Uma rua chamada pecado* não é um drama negro, nem negro também é o seu autor. É, sim, um drama rude de gente branca, onde, sob as aparências de criaturas de pouca moral numa rua suspeita de New Orleans, desenrola-se uma história maravilhosa de almas que se entrecrocaram, dentro dos azares impiedosos da vida. Um tipo feminino, “Blanche DuBois”, destaca-se como centro desse microcosmo de paixões sem continência, brutal, colorido, mas dominado, por uma ternura primitiva que brota virgem e pura das almas sem hipocrisia. Tennessee Williams, filho do povo, soube sentir, como ninguém, e transmitir em sua bela peça, o retalho de humanidade que encontrou na rua de *New Orleans*, que, é “uma certa rua”, de qualquer país, inclusive do subúrbio carioca, onde também passa um “streetcar named Desire” (O CRUZEIRO, 17/07/1948, p. 41).

Ao avaliar *Streetcar*, a crítica Ana Maria Sussekind de Mendonça comentou que a versão de Carlos Lage transmitiu “com clareza o pensamento do autor”, discordando apenas do título: “Por que *Uma rua chamada pecado*? O pecado, que emana da peça, não tem nada a ver com a rua...” (CORREIO DA MANHÃ, 01/08/1948, p. 27). Segundo Mendonça:

*Um bonde chamado desejo* já é diferente: tem bastante relação com o texto, sendo introduzido nele várias vezes. Uma das primeiras frases pronunciadas por Blanche é: “Disseram-me que tomasse um bonde chamado Desejo...” Numa conversa com a irmã, Blanche novamente se refere à frase-título quando declara que Estela (sic) só se sentira ligada ao marido pelo desejo: “— É como aquele bonde que se chama Desejo...” (CORREIO DA MANHÃ, 01/08/1948, p. 27).



Alguns teatrólogos já se ocuparam em pesquisar sobre a motivação real por trás da adoção de um título artificial e insólito para a montagem de *Streetcar* pelos Artistas Unidos; porém, nenhum deles conseguiu encontrá-la até o momento. Muito provavelmente, o segredo sobre a adoção do título permanecerá um mistério *ad aeternum*; uma vez que os agentes criativos envolvidos na montagem já faleceram e não deixaram registros escritos sobre essa ocorrência. Por conseguinte, há somente conjecturas sobre o assunto. Talvez a suposição mais relevante sobre o título seja a de Décio de Almeida Prado que sugeriu que *Uma rua chamada pecado* é eroticamente mais “provocante” (PRADO, 2009, p. 42). Ademais, é importante sinalizar que a adaptação cinematográfica dirigida por Elia Kazan, em 1951, também recebeu o mesmo título adotado pela trupe de Henriette Morineau: possivelmente, a distribuidora responsável pela difusão do filme no Brasil decidiu adotar o mesmo título devido ao sucesso atingido pelos Artistas Unidos três anos antes (ARNAUT, 2017, pg.19). Desta maneira, *A Streetcar Named Desire* permaneceu conhecida somente pelo público brasileiro como *Uma rua chamada pecado* até o fim da década de 1950.

Ziembinski seguiu o padrão de apresentação dos espetáculos da *Broadway* para apresentação de *Uma rua chamada pecado*, dividindo as onze cenas da peça em três atos. Em outras palavras, o diretor polonês fez o mesmo que Elia Kazan havia feito em Nova Iorque meses antes. Além de ser o responsável pela direção artística, Ziembinski foi também responsável pela iluminação, pela cenografia e pela condução da encenação. A crítica teatral carioca estava atenta ao seu desempenho em cada uma dessas áreas da montagem. De modo geral, o diretor recebeu vários elogios; sobretudo, em relação à iluminação (esta sua especialidade). Para Accioly Netto (O CRUZEIRO, 17/07/1948, p. 41), Ziembinski foi “impecável na ‘mise-en-scène’, na imposição psicológica dos personagens, na distribuição das luzes e, sobretudo, impecável na ambientação que é perfeita, a começar pelo fundo musical, de uma propriedade absoluta”. Segundo Paschoal Carlos Magno (CORREIO DA MANHÃ, 27/06/1948, p. 31), Ziembinski demonstrou grande capacidade técnica no que diz respeito à “arquitetura das cenas”, que foi “habilmente reconstruída” pelas “marcações inteligentes”, “pela naturalidade” e “fluência”. Além disso, para Magno, o diretor soube “criar a atmosfera exigida pelo drama em seu desenvolvimento, com certos efeitos luminosos e musicais”, se referindo àquele “melancólico piano esmoído ao longe”, fiel à cultura sulista dos Estados Unidos. Para Geraldo Alves

Queiroz (CORREIO DA MANHÃ, 24/07/1948, p.11), a trilha sonora se tornou um “fator imprescindível” nas peças de Williams, sobretudo, em *Streetcar*. Acreditamos que a forma como Ziembinski inseriu a música, tocada pelo piano ao longo do espetáculo, em momentos cruciais do desenrolar da ação da peça, teve como objetivo sugerir os “voos” psicológicos de Blanche conforme as rubricas do autor. Por conseguinte, a música foi um dos elementos cênicos do espetáculo mais bem avaliados pelos críticos.

No entanto, em relação à condução da *mise-en-scène*, os críticos do Correio da Manhã fizeram algumas observações pontuais em relação à influência autoritária de Ziembinski sobre os membros do elenco, a marcação reiterativa que eles deveriam obedecer e a lentidão do espetáculo. Para Mendonça (CORREIO DA MANHÃ, 01/08/1949, p. 27), a “influência despótica” de Ziembinski “sobre a maioria dos intérpretes, especialmente os masculinos” foi lastimável<sup>96</sup>. Segundo Queiroz (CORREIO DA MANHÃ, 24/07/1948, p.11), a “marcação” que obrigava Morineau a se “recuar de encontro ao armário e a janela”, em diversas passagens, “perdeu muito do seu recurso cênico por excesso de repetição”. E, por fim, o crítico Sérgio Britto (CORREIO DA MANHÃ, 29/07/1948, p.15), observou que, apesar do ritmo lento da peça, que por natureza é “longa demais”, Ziembinski conseguiu “resultados excelentes” com “marcações demoradas” e os “silêncios” entre os diálogos. Desta maneira, o diretor valorizou a cena de “reconciliação” entre Stanley e Stella e a “passagem da cega”, “que vende flores para os mortos”, com “seu pregão intercalado entre as frases soltas dos que sofrem naquela casa dos Campos Elíseos”. Além disso, em especial, Ziembinski soube ressaltar “a cena capital da revelação de Blanche a Mitch”, conferindo a “verdade” da peça (CORREIO DA MANHÃ, 29/07/1948, p.15).

Ziembinski era especialista em iluminação teatral e, devido à sua formação no expressionismo alemão acreditamos que ele conseguiu extrair e articular os efeitos dramáticos do texto de *Streetcar*, que Williams gostaria que fossem replicados no palco, ao longo da encenação, oferecendo a plateia um espetáculo moderno, similar aos da *Broadway*. Em outras palavras, o diretor polonês, assim como em *Vestido de noiva*, fez da encenação de *Streetcar* um marco do teatro moderno brasileiro.

---

<sup>96</sup> No meio teatral, o diretor era conhecido por ter uma postura autoritária e exigir obediência absoluta dos atores e atrizes, que dirigiu ao longo de sua vida.

Henriette Morineau foi a primeira atriz a interpretar o papel de Blanche DuBois no Brasil. Para Netto (O CRUZEIRO, 17/07/1948, p. 41), mesmo “interpretando um tipo fundamentalmente diverso de sua natureza”, a “atriz venceu todas as dificuldades do papel, para torná-lo uma autêntica criação”. Segundo ele, o desafio foi “árduo para a intérprete, ao sair da autoritária ‘Medeia’ para indecisa ‘Blanche DuBois’”. Conforme Mendonça (CORREIO DA MANHÃ, 01/08/1948, p. 27), *Madame Morineau*<sup>97</sup> “despersonalizou-se maravilhosamente” ao retirar “a violenta Medeia de seu corpo, para receber a neurótica Blanche”. Até então, Morineau estava acostumada a representar personagens mais simples, não tão herméticas como essa. De acordo com a artista, Blanche DuBois exigiu muita concentração. Em uma entrevista concedida a Simon Khoury, a francesa, aos 77 anos de idade, relembrou como foi o desafio de interpretar uma das personagens mais complexas da dramaturgia ocidental:

Simon Khoury:

Alguma vez já duvidaram que a senhora pudesse fazer bem uma personagem?

Morineau:

Já. E por isso eu me violentei bastante para fazer a Blanche DuBois. Vários colegas e alguns críticos duvidaram que eu conseguisse fazer uma personagem tão feminina, delicada, sensual, meiga e, ao mesmo tempo, tão confusa. Um amigo meu, um dos donos do Hotel Glória, em 1947, trouxe dos Estados Unidos o texto de *Um bonde chamado desejo* e a *Medeia* de Eurípides, numa adaptação livre de Robinson Jefferson. Ele próprio achou que eu faria a *Medeia* divinamente, mas quanto a Blanche tinha suas dúvidas. Fiz a peça de Eurípides com muito sucesso, mas, durante os ensaios da peça do Tennessee Williams, proibi terminantemente a entrada de qualquer pessoa que não estivesse estritamente ligada ao espetáculo. Isso até o dia da estreia. Quando terminamos, o público do Teatro Ginástico aplaudiu entusiasmamente; o Graça Mello estava maravilhoso no papel feito pelo Marlon Brando no cinema e o Fregolente estupefato interpretando a personagem de Karl Malden. Nisso, esse meu amigo que duvidava de mim, irrompeu no camarim, ajoelhou-se a meus pés e, com a cabeça apoiada nos meus joelhos, com os olhos cheios de lágrimas, disse: “Perdão!”. (KHOURY, 2001, pp. 59-60).

Muito provavelmente, os motivos que levaram Morineau a exigir as portas fechadas durante os ensaios foram basicamente: o pouco tempo para ensaiar até a estreia da peça e a complexidade do papel. É importante esclarecer que Morineau

---

<sup>97</sup> No meio artístico e jornalístico, Henriette Morineau era referenciada de forma respeitosa com o pronome de tratamento francês “Madame”.

estava com 40 anos de idade, ou melhor, que a atriz estava interpretando uma personagem mais jovem do que ela: Blanche é uma balzaquiana sedutora, que passa por um processo de decadência física e mental. Além dessa adversidade relacionada à sua faixa etária, Morineau demonstrou dificuldades com a ortoépia<sup>98</sup> da língua portuguesa. Porém, apesar de seu sotaque afrancesado, a crítica teatral carioca foi unânime em afirmar que sua interpretação foi excelente. Segundo Roberto Brandão (DIÁRIO CARIOCA, 25/07/1948, pp. 01-02), Morineau se apossou e se integrou “cem por cento” a Blanche DuBois, sem mudar uma “linha sequer” de suas falas, apesar do “problema de não poder articular em português no ritmo de nervosismo seguramente exigido pelo papel”. Após a ansiedade da estreia, com passar do tempo, a atriz francesa conseguiu aprimorar os “amplos recursos” de seu “métier”, lapidando a qualidade de sua interpretação, ao dar uma “fisionomia peculiar” à personagem. Desta maneira, Morineau ofereceu à plateia a “verdade psicológica” das “águas profundas”, que correm dentro da individualidade da heroína, tornando-se, assim, “a intérprete ideal da protagonista” (DIÁRIO CARIOCA, 25/07/1948, pp. 01-02).

Após 14 semanas, *Uma rua chamada pecado* saiu de cartaz em 05 de setembro de 1948, contabilizando 100 apresentações<sup>99</sup>. (DIÁRIO CARIOCA, 05/09/48, p. 06). Apesar do sucesso de bilheteria, não houve adiamento em relação ao término da temporada da peça no Teatro Ginástico, como havia acontecido com *Medeia*, uma vez que o ator Graça Mello (1914-1979), que deu vida a Stanley Kowalski, havia anunciado sua saída do elenco dos Artistas Unidos para representar *Fausto*, de Goethe (1749-1832), em outra companhia teatral (CORREIO DA MANHÃ, 27/08/48, p. 13).

Mesmo sem Graça Mello e Ziembinski, que também deixou a companhia para se dedicar à montagem da peça *Lua de sangue*, de Georg Büchner (1813-1837), Morineau anunciou uma turnê pelo Brasil e um novo projeto voltado para o público infantil: a montagem da peça em três atos *Casaco encantado*, escrita por Lucia Benedetti (CORREIO DA MANHÃ, 27/08/48, p. 13). Em novembro de 1948, os Artistas Unidos estavam em São Paulo, fazendo grande sucesso com essa peça

---

<sup>98</sup> De acordo com vários dicionários da língua portuguesa, ortoépia é sinônimo para prosódica. O campo semântico desse abrange o estudo da boa pronúncia das palavras de um determinado idioma.

<sup>99</sup> Isso foi possível em menos de três meses de cartaz, pois eram efetuadas duas apresentações nas sextas-feiras, fins de semanas e feriados.

entre as crianças; e, entre os adultos, com *Uma rua chamada pecado* (CORREIO DA MANHÃ, 17/11/48, p. 13). Assim, os Artistas Unidos representaram para os espectadores e para os críticos paulistanos a primeira montagem brasileira de *Streetcar* no palco do Teatro Santana, que permaneceu em cartaz entre 03 a 23 de novembro de 1948. Entre os críticos que a assistiram, estava o jovem Décio de Almeida Prado. De acordo com Michalski (1995, pp. 141-142), a análise de Prado não divergiu das análises de *Streetcar* desenvolvidas pelos seus colegas cariocas, recebendo “uma apreciação que se concentra na análise do texto”, sem se referir à encenação elaborada por Ziembinski previamente.

Em janeiro de 1949, o Correio da Manhã publicou uma nota, sob o título *Os melhores de 1948*. O texto informava que o Programa Ribalta, da Rádio Roquete Pinto, criado e dirigido por Sérgio Britto, promoveu entre seus ouvintes uma enquete para eleger as melhores peças de teatro realizadas nos diversos setores em que o teatro exige criação artística. Segundo o impresso, ao final da enquete, a rádio apurou um pouco mais de 300 votos dos ouvintes. A montagem de *Uma rua chamada pecado* ficou em terceiro lugar na categoria de melhor espetáculo, com 35 votos, atrás das montagens de *A estrada do Tabaco*, com 39 votos, e *Hamlet*, com 112 (CORREIO DA MANHÃ, 19/01/1949, p. 13). Na categoria de melhor direção, Ziembinski foi eleito o segundo melhor diretor, com 58 votos, atrás de Hoffman Harnish, que recebeu 74, pela direção de *Hamlet*, de William Shakespeare. Na categoria de melhor interpretação feminina, Henriette Morineau também ficou na segunda posição, com 53 votos, apenas um voto atrás de Maria Della Costa, que recebeu 54<sup>100</sup> (CORREIO DA MANHÃ, 19/01/1949, p. 13).

Quase um ano após o encerramento da temporada de *Uma rua chamada pecado* no Teatro Ginástico, o jornal Correio da Manhã publicou outra nota informando que os Artistas Unidos iriam exibi-la novamente no palco do Teatro Carlos Gomes, na cidade do Rio de Janeiro, a partir do dia 16 de agosto de 1949 (CORREIO DA MANHÃ, 16/08/49, p. 15). Quatro dias após a estreia, um dos críticos do Correio da Manhã, conhecido como C.V. assinou uma análise da encenação,

---

<sup>100</sup> O Correio da Manhã não informa qual foi o papel de Maria Della Costa. Em 1948, a atriz participou de várias peças. Duas delas foram dirigidas por Ziembinski: *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, e *Lua de sangue*, uma adaptação da peça *Woyzeck*, de Georg Büchner. Segundo o biógrafo de Ziembinski, a montagem dessa peça foi um “fracasso” (MICHALSKI, 1995, p. 137). As demais peças que contaram com a participação de Della Costa foram: *Estrada do tabaco*, *Tereza Raquin*, *Sonata a quatro mãos* e *Anel mágico*.

lamentando a perda de qualidade do espetáculo devido à estrutura do palco que não apresentava uma “boca de cena” apropriada para a encenação da peça de Tennessee Williams (CORREIO DA MANHÃ, 20/08/49, p. 13).

Em mais uma nota, sob o título *Os Artistas Unidos voltaram*, de 27 de dezembro de 1949, o Correio da Manhã informou aos seus leitores que a companhia teatral retornara para a “Cidade Maravilhosa” de navio, após um período de 14 meses viajando em turnê pelo Brasil, enfatizando que Henriette Morineau desembarcou com a Ordem do Cruzeiro do Sul, homenagem concedida pelo Governo Brasileiro, devido à sua colaboração pelos serviços prestados ao desenvolvimento da arte dramática e do teatro nacional (CORREIO DA MANHÃ, 27/12/1949, p. 17). No entanto, algumas personalidades influentes se opuseram à homenagem. Quase um mês após Morineau ser laureada, o colunista Renato Alencar escreveu críticas severas sobre o trabalho da atriz e de sua companhia teatral. Para Alencar (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 25/09/1949, terceira seção, pp. 01-02), Henriette Morineau foi homenageada “entre nós pelos seus espetáculos proibidos a menor de dezoito anos, apresentando-nos temas sexuais, entre o sensualismo e o deboche”. Ainda segundo Alencar:

Não se nega à artista Morineau o seu grande talento artístico; o que provoca estranheza é o motivo alegado pelo sr. Raul Fernandes<sup>101</sup> para conceder-lhe a condecoração: - “Pelo muito que tem feito pela cultura nacional”. Nada mais falso. O teatro Morineau tem contribuído apenas para aumentar no espírito público a falsa ideia de que o palco é apenas uma sucursal da literatura proibida para menores de 18 anos. As peças traduzidas do francês e interpretadas no teatro Morineau demonstram apenas que a corrupção da sociedade francesa com todo o seu cortejo de infidelidades domésticas, de dramas sexuais repugnantes, desculpam e justificam a dissolução que lavra também em nossos costumes. Os atos do teatro Morineau nos têm mostrado que certas cenas de nossas “revistas livres”, mas com apenas o desejo de fazer rir, são inocentes em face de algumas daquela artista francesa com montagem indecente em pleno palco, como se viu em “Rua do pecado”. Henriette Morineau, ao que sabemos, nunca dirigiu escola dramática no Brasil; nunca procurou melhorar nossa cultura; o que faz é explorar temas escabrosos, fesceninos<sup>102</sup>, atraindo uma parte da sociedade que se delicia com o aspecto mais deplorável das uniões matrimoniais: a infidelidade. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 02/10/1949, quinta seção, pp. 01-02).

---

<sup>101</sup> Ministro das Relações Exteriores.

<sup>102</sup> Obsceno, licencioso, lascivo.



Esses ataques do colunista servem como uma amostra de como a peça *Uma rua chamada pecado* foi recebida por alguns setores mais conservadores da sociedade carioca; antecipando, também, de certa maneira, a reação dos setores conservadores estrangeiros em relação aos temas-tabus da sexualidade feminina e da violência sexual. Esses mesmos motivos também causaram *frisson* após as estreias de *Streetcar* em alguns países da Europa, sobretudo, Inglaterra e França, nos anos seguintes.

Polêmica à parte, a iniciativa de Morineau, com apoio de Ziembinski, de montar *Streetcar*, demonstrou que o teatro brasileiro ainda estava caminhando rumo à modernização e se preparando, por meio da assistência de agentes criativos, para montagem de espetáculos tecnicamente mais complexos. Como já mencionamos, é preciso salientar que essa obra foi um marco para o teatro americano pela sua complexa estrutura textual e pelas especificidades estéticas em relação à cenografia e à iluminação, que, devido à concepção de seu autor, foram tratadas como se fossem procedimentos cinematográficos. Em outras palavras, *Streetcar* é uma peça que exige muita capacidade técnica dos envolvidos para ser realizada. Sendo assim, a trupe liderada por Morineau e Ziembinski estava receptiva e apta a montar uma das peças mais icônicas do teatro do pós-guerra norte-americano. Ou seja, a modernidade da encenação de *Uma rua chamada pecado* desenvolvida pela trupe de Morineau e a dramaturgia de Tennessee Williams ficaram nos anais da memória teatral brasileira, sendo sinônimo de bom espetáculo para os espectadores, para os agentes criativos brasileiros e para a crítica teatral especializada de modo geral. Para o Sérgio Britto, a primeira montagem brasileira de *Streetcar* foi “outra vitória” do teatro brasileiro na “luta por engrandecer” (CORREIO DA MANHÃ, 1948, p. 15). Essa montagem ainda é uma referência para os membros da comunidade teatral brasileira porque também deu nome à versão cinematográfica da peça dirigida por Elia Kazan, que teve uma ampla repercussão, após estrear nos cinemas brasileiros, em 1952. Além disso, a maioria das montagens brasileiras seguintes foi influenciada direta ou indiretamente pela adaptação de *Streetcar* para a Sétima Arte. Não obstante, na próxima seção, trataremos da montagem de *Uma rua chamada pecado*, realizada pelo grupo de teatro amador Os Diletantes.



## 2.2 EVA BORGES CORRÊA SOB A DIREÇÃO DE GHIGONETTO, 1959

Em 1959, *Streetcar* recebeu duas montagens: a primeira foi realizada pela trupe da Escola de Teatro da Bahia, estreando, em agosto, em Salvador; a segunda foi elaborada pelo grupo de teatro amador Os Dilettantes, estreando, por sua vez, no mês seguinte, em São Paulo. No entanto, decidimos começar discorrendo sobre a montagem paulistana, apesar de ter estreado um pouco depois, por três motivos: primeiro, porque essa montagem recebeu o título *Uma rua chamada pecado*; segundo, pelo fato de se tratar de uma montagem amadora; e, por fim, porque a montagem baiana pode ser considerada um marco para o ensino de arte dramática no meio acadêmico brasileiro, exigindo maiores cuidados para ser analisada.

Apesar da escassez de fontes de informação sobre o panorama do teatro amador da década de 1950, inferimos que os Dilettantes possivelmente foram a primeira trupe da cidade de São Paulo a realizar a encenação de *Streetcar*. Por ser uma companhia amadora, a crítica especializada não se empenhou em estudar detalhadamente o espetáculo da peça, impossibilitando, assim, uma análise de sua montagem *a posteriori*. Entretanto, pelo êxito obtido entre os espectadores paulistanos, algumas informações sobre determinados aspectos da montagem foram registradas, engendrando, dessa maneira, condições para que certas inferências sobre sua repercussão possam ser elucubradas.

Conforme o programa da montagem, Madalena Nicol (1917-1996), que fizera uma breve passagem pelo Teatro Brasileiro de Comédia<sup>103</sup> (TBC) anos antes,

---

<sup>103</sup> O empresário italiano Franco Zampari (1898-1966) com a intenção de modificar a situação precária que o teatro de São Paulo se encontrava, principalmente, para as companhias amadoras, fundou o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 11 de outubro de 1948, no Bairro Bela Vista. Essa nova casa de espetáculos abriu suas atividades com a peça *La voix humaine*, de Jean Cocteau, encenada em língua francesa por Henriette Morineau, fundadora e líder dos Artistas Unidos. Em poucos meses, a empreitada de Zampari vingou e começou a gerar resultados positivos para os agentes criativos locais. Em 1949, Zampari deu início à profissionalização do TBC, contratando artistas já consagrados e/ou com grande potencial, especialmente, estrangeiros como Ziembinski, Ruggero Jacobi, Gianni Ratto, Maurice Vaneau, entre outros. De acordo Rieche (2016, pp. 112-113), esses agentes criativos trouxeram do continente europeu um conjunto de concepções modernas, que caracterizam o denominado “teatro de expressão”, fortemente voltado à noção de que “o dramaturgo era o autor do texto, o diretor era o autor do espetáculo”. Assim, a antiga função do “ensaiador” passou a “conceber conceitualmente toda a encenação, traduzindo o sentido do texto para o elenco e orientando-o no manejo de seus papéis”. Ainda de acordo com Rieche, como resultado dessa nova perspectiva, os “ensaios de mesa” e o “estudo psicológico da personagem” foram introduzidos na prática teatral brasileira, e as funções da equipe de criação, sobretudo a cenografia, “passaram a estar a serviço da concepção geral do espetáculo, que ganhou um sentido – até então inédito – de teatralidade” (RIECHE, 2016, p. 113).

dirigindo a peça *Esquina perigosa* de J. B. Priestley (1894-1984), foi a responsável pela tradução de *Streetcar*. Essa versão da peça não foi comercialmente editada; e, conseqüentemente, não há como se verificar sua consistência literária. Devido à escassez de fontes de informação, como mencionamos anteriormente, nós não conseguimos precisar se foi ela quem optou por manter o título sugerido por Carlos Lage ou se foi uma decisão em conjunto com os membros do elenco. De qualquer maneira, apesar do título adotado pela companhia teatral dos Artistas Unidos ser um “tanto equivocado”, os Dilettantes decidiram mantê-lo (RIECHE, 2016, pp. 112-122). Em outras palavras, ao reutilizar o título estabelecido por Lage, acreditamos que Madalena Nicol e a trupe paulistana se pautaram no sucesso atingido pela montagem realizada pela companhia carioca no fim da década de 1940.

Os Dilettantes eram formados pelos funcionários do *City Bank*<sup>104</sup> – Eva Borges Corrêa<sup>105</sup>, Ayrton J. Facchini<sup>106</sup>, João L. Botecchia<sup>107</sup>, Antonio Ghigonetto<sup>108</sup>. Segundo Eduardo Rieche (2016, pp. 120-121), o *City Bank* financiava os espetáculos realizados pelo grupo: as verbas eram limitadas e se concentravam, sobretudo, para cobrir as despesas com a fabricação dos cenários e a confecção dos figurinos. Assim sendo, a trupe avaliava os recursos financeiros disponíveis antes de montar os espetáculos escolhidos para compor seu repertório dramático. Por conseguinte, os Dilettantes geralmente selecionavam “as peças que iriam montar tomando por referência os grandes sucessos encenados pelas companhias profissionais”, que também fossem financeiramente viáveis (RIECHE, 2016, pp. 120-121). Aparentemente, nesse sentido, o custo de produção de *Uma rua chamada pecado* não foi um problema para os Artistas Unidos; porém, para os Dilettantes era primordial e decisivo. De qualquer modo, o próprio texto de *Streetcar* sugere que o financiamento da montagem não exige grandes sacrifícios econômicos, pelos

---

<sup>104</sup> Os demais atores e atrizes do elenco amador de *Uma rua chamada pecado*, – que em seu *dramatis personae* apresenta 12 personagens – foram selecionados por meio de critérios “intuitivos” – isto é, se algum funcionário (ou alguma funcionária) aparentasse possuir a *physique du rôle* adequada a uma determinada personagem, os principais integrantes dos Dilettantes faziam o convite para que ele (ou ela) assumisse o papel (RIECHE, 2016, p. 120).

<sup>105</sup> Personagem: Blanche DuBois.

<sup>106</sup> Personagem: Stanley Kowalski.

<sup>107</sup> Personagem: Harold “Mitch” Mitchell.

<sup>108</sup> Diretor da montagem amadora de *Uma rua chamada pecado*, 1959.

menos, em relação à aquisição dos elementos figurativos que são utilizados no palco. Tal inferência pode ser sustentada por meio de uma simples leitura da peça. Por exemplo, em uma das rubricas da cena I, Tennessee Williams descreveu o espaço cênico onde a ação dramática se desenvolve como um “apartamento”, “uma cozinha”<sup>109</sup>, que contém “uma cama dobrável” a ser utilizada por Blanche. Além disso, o autor indicou que esse cômodo deve ser também o “dormitório” da protagonista (WILLIAMS, 1976, p. 13). Na primeira rubrica da cena III, o dramaturgo forneceu mais detalhes sobre o espaço e o que deve haver sobre o palco – além da cama dobrável, os demais elementos cênicos que devem estar junto das personagens são basicamente uma mesa, quatro cadeiras, um reposteiro<sup>110</sup>, um quadro e outros objetos de baixo custo (WILLIAMS, 1976, p. 59). Mesmo com financiamento do *City Bank*, algumas vestimentas do figurino pertenciam aos próprios membros dos Dilettantes. Segundo Rieche (2016, p. 123), Eva Borges Corrêa, a atriz que deu vida à Blanche DuBois, apontou que a heroína “deveria entrar no palco recém-chegada de uma viagem, com um traje vaporoso, meio chamativo e fora de moda”. Ainda segundo Rieche (2016, p. 123), a atriz encontrou o vestido ideal para o papel no “armário” de sua colega, a atriz Yara Amaral (1936-1988), responsável pela interpretação de Stella DuBois. De acordo com Corrêa, o vestido, que “estava encostado há um bom tempo”, era feito de “organdi”<sup>111</sup> cor-de-rosa e “barrado de bordado inglês” (CORRÊA apud RIECHE, 2016, p. 123). Posto isso, em outras palavras, concluímos que a montagem do espetáculo pode ser financiada até mesmo por um grupo de teatro amador como os Dilettantes.

Os ensaios dos Dilettantes começaram em março de 1959, a fim de oportunizar tempo hábil para que os integrantes do elenco pudessem preparar a montagem de *Uma rua chamada pecado* para estrear no VI Festival Paulista de Teatro Amador, pré-agendado para ocorrer entre 30 de agosto e 02 de outubro do mesmo ano. Portanto, a preparação do elenco do grupo amador durou aproximadamente sete meses. Em contraste à preparação dos Artistas Unidos, que fizeram apenas 16 ensaios em poucas semanas, o tempo de preparação dos

---

<sup>109</sup> Há também um armário na cozinha, onde Blanche encontra uma garrafa de uísque no início da cena I.

<sup>110</sup> Espécie de cortina utilizada para substituir uma porta a fim de separar visualmente os cômodos de uma casa.

<sup>111</sup> Musselina (tecido) leve e transparente, com um preparo especial que lhe dá certa consistência.

Diletantes reforça a ideia de que *Streetcar* exige grande determinação dos atores e atrizes, pelos menos, daqueles responsáveis pelos papéis principais. Ao se estabelecer esse paralelo, é pertinente enfatizar também que a trupe carioca era conhecida pelo seu elevado grau de profissionalismo e contava com a liderança de agentes criativos experientes, que se dedicavam exclusivamente ao teatro comercial, como era o caso de Morineau e Ziembinski. Ademais, os Artistas Unidos também tinham a sua disposição o palco e os aparatos cênicos do Teatro Ginástico. Em contrapartida, os Diletantes contavam para ensaiar com apenas uma sala, disponibilizada em um dos prédios do *City Bank*. No mais, os ensaios eram realizados após o encerramento do expediente, entre às 18:00 e às 20h30. Havia dificuldade, geralmente ocasionada por compromissos familiares, para reunir todos os atores e atrizes ao mesmo tempo nos ensaios. Sendo assim, um escalonamento foi estabelecido para que o elenco pudesse fazer a composição das personagens conforme a ordem natural das cenas da peça (RIECHE, 2016, pp. 123-124). Apesar dos Diletantes serem um grupo amador, o diretor Antonio Ghigonetto conduziu os ensaios baseado na sua experiência, tomando como referência a maneira como a maioria das companhias de teatro profissional da época como, por exemplo, o TBC, preparava seus elencos. De acordo com Rieche (2016, p. 123), o “método” do diretor era “absolutamente empírico”, conduzido, a princípio, por “leituras de mesa” até que os integrantes do elenco se “familiarizassem com o texto”. Além disso, os Diletantes contavam ainda com a assistência de “duas funcionárias do banco e ex-alunas da Escola de Arte Dramática<sup>112</sup>”: Célia Carneiro e Jade Pirstelis. Esta era responsável pela maquiagem; aquela era incumbida de auxiliar o elenco por meio de “técnicas de dicção e imitação da voz, aplicando exercícios de trava-língua – como o clássico ‘O rato roeu a roupa do rei de Roma’, em que os erres tinham de ser pronunciados à moda tebecista<sup>113</sup>” (RIECHE, 2016, p. 123).

Até então, os Diletantes tinham encenando apenas peças para entretenimento, representando comédias e espetáculos policialescos, que

<sup>112</sup> Em 02 de maio de 1948, Alfredo Mesquita fundou a Escola de Artes Dramática (EAD) de São Paulo. A aula inaugural foi ministrada pelo renomado crítico teatral Paschoal Carlos Magno. A EAD foi fundamental para a formação cultural de agentes criativos que buscavam aprimoramento técnico, principalmente, após ser assimilada e transferida para a sede do TBC em 1949. Lá, Mesquita passou a convidar intelectuais e artistas reconhecidos – como Décio de Almeida Prado e Cacilda Becker, entre outros – para lecionar disciplinas fundamentais para a prática teatral como, por exemplo, a História do Teatro e Psicologia do Ator (RIECHE, 2016, pp. 113-114)

<sup>113</sup> Adjetivo referente ao Teatro Brasileiro de Comédia.

abordavam temas axiomáticos, muito diferentes dos motivos existenciais desenvolvidos por Williams em sua dramaturgia. Por isso, ao longo dos meses de ensaios, a obstinação e o entusiasmo do grupo amador, diante da realização da montagem de *Uma rua chamada pecado*, chamaram atenção dos demais funcionários do *City Bank*. A realização de *Streetcar* demonstrou uma “grande ousadia” por parte dos Dilettantes: primeiro, porque “a complexidade das personagens” podia ser considerada como um “desafio, até mesmo, para atores profissionais”; segundo, porque “também representava certo desconforto para alguns funcionários e membros da assistência, que buscavam um mero divertimento com o ‘teatrinho’ de seus colegas” (RIECHE, 2016, p. 121). Conforme Rieche:

Comentava-se que o grupo havia escolhido uma peça “muito pesada”, com personagens marginais – havia até uma prostituta em cena! -, e na qual, inclusive, se permitiam certas “licenciosidades”, como algumas atrizes-funcionárias trajando apenas penhoar<sup>114</sup> (RIECHE, 2016, p. 121).

Após os meses de preparação, os Dilettantes encerraram sua versão amadora de *Uma rua chamada pecado* em 02 de setembro de 1959, no Teatro Arthur Azevedo, situado no bairro da Mooca, em São Paulo. Esse teatro havia sido otimizado com “um quadro de luz, comportando mutações para 15 refletores, 10 tangões e 3 rotundas de várias cores” para as exhibições do VI Festival Paulista de Teatro Amador, dando condições para que a iluminação dos espetáculos recebessem um tratamento mais apurado (RIECHE, 2016, p.124). Acreditamos que a otimização do teatro foi importante para o sucesso da apresentação dos Dilettantes porque a iluminação é um dos recursos cênicos mais importantes de *Streetcar*. Ela indica o conflito existencial de Blanche diante de seu envelhecimento; e, consequentemente, do passamento de sua beleza física: é na penumbra ocasionada pela lanterna de papel chinesa que a aristocrata sulista Blanche DuBois tenta esconder sua decadência corpórea e se sente confortável para se apresentar a Mitch e seduzi-lo. Essa atitude de Blanche fica bem evidente em determinadas passagens do texto, sobretudo, na Cena III, na qual a protagonista assume abertamente sua *fotofobia*, enunciando a seguinte fala: “Não suporto a luz crua duma lâmpada, assim como não suporto uma observação rude ou uma ação vulgar” (WILLIAMS, 1976, p. 75). Em outras palavras, a relação entre luz e sombra revela

---

<sup>114</sup> Vestuário: tipo de roupa feminina para ser usada em casa, muito confortável, normalmente aberta na frente e utilizada em cima de outra roupa; robe.

simbolicamente a preferência da heroína pela fantasia em relação à realidade, um dos temas essenciais da peça.

Segundo Rieche (2016, p.124), o público paulistano lotou o Teatro Arthur Azevedo, onde ocorreu a *première* da montagem amadora de *Streetcar*. Os espectadores, ao baixar das cortinas, aplaudiram “fervorosamente” a apresentação dos Diletantes. Ou seja, a encenação de *Uma rua chamada pecado* pelo grupo amador recebeu reconhecimento imediato da plateia. Segundo o ator Ayrton Facchini, que interpretou Stanley Kowalski, os Diletantes receberam aplausos em “cena aberta”. Para ele, isso foi “muito emocionante”, especialmente, para a atriz Yara Amaral, que estava com os olhos “cheios de lágrimas” (FACHINNI apud RIECHE, 2016, p.124). Ela foi “a última a se integrar ao elenco do espetáculo”, mais pela curiosidade do que por qualquer outra razão (RIECHE, 2016, p. 121. Segundo Rieche:

“A personagem destinada a Yara, Stella Kowalski, é uma mulher ingênua e compreensiva, que se submete às vontades do marido, sem, no entanto, deixar-se convencer de que deve hostilizar a irmã<sup>115</sup> por seu passado pretensamente promíscuo. Servindo como uma espécie de ponto de equilíbrio na trama, Stella procura conciliar a violência do marido com a loucura da irmã, além de se preocupar com o filho que está prestes a nascer. Entre muitas das interpretações dadas ao papel, Stella representaria uma parcela da sociedade norte-americana compulsoriamente alijada, durante o pós-guerra, do processo então denominado *American way of life*, e tenta sobreviver à sua maneira (RIECHE, 2016, p. 121).

*Uma rua chamada pecado*, realizada pelos Diletantes, sugere que o papel Stella DuBois tem muito potencial dramático e oferece uma boa oportunidade para que atrizes possam se desenvolver artisticamente ao interpretá-lo. Especialmente, se considerarmos que Yara Amaral atuou pela primeira vez nessa peça. Essa experiência de interpretar Stella sobre o placo, muito provavelmente, foi decisiva para que ela desse início à sua carreira como atriz profissional posteriormente.

Não há informações suficientes para se formar um juízo preciso sobre a atuação dos Diletantes. No entanto, a comissão julgadora do festival VI Festival Paulista de Teatro Amador premiou três membros da trupe pelos seus desempenhos em *Um rua chamada pecado*. Os resultados da premiação do festival foram divulgados em 10 de outubro: o ator Ayrton Facchini ficou em segundo colocado na

---

<sup>115</sup> Blanche DuBois



categoria de melhor ator dramático pelo desempenho no papel de Stanley Kowalski; a atriz Maria Celeste Silva recebeu uma menção honrosa de melhor “ponta feminina” pela interpretação de Eunice Hubbel; e, a atriz estreante Yara do Amaral angariou o Prêmio Arlequim de melhor atriz coadjuvante dramática ao dar vida à Stella DuBois (RIECHE, 2016, p. 124). Ademais, concluímos que a montagem dos Diletantes reforça a nossa suposição de que uma encenação satisfatória de *Streetcar* está mais diretamente relacionada à capacidade técnica de interpretação do elenco do que ao custo de produção do espetáculo.

Por ocasião de outro festival, os Diletantes modificaram o nome do grupo para Os Farsantes. Assim, eles encenaram uma segunda versão da montagem de *Uma rua chamada pecado*, no Teatro João Caetano, em São Paulo, como participantes do II Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo, em 29 de novembro de 1959. E, no início de 1960, o grupo representou a peça de Tennessee Williams pela última vez no Teatro Leopoldo Froés, situado também em São Paulo (RIECHE, 2016, p. 670).

Como dito acima, a escassez de informação e a repercussão limitada da montagem dos Diletantes entre os críticos paulistanos não nos permitem ir muito além do que já foi exposto. Todavia, podemos inferir que os membros da trupe paulistana estavam cientes da relevância da montagem realizada pelos Artistas Unidos. Provavelmente, um integrante (ou mais) do grupo amador assistiu à encenação da trupe de Henriette Morineau, que se apresentou em São Paulo, no fim da década de 1940. Inferimos isso, uma vez que a trupe se valeu do mesmo título adotado pela montagem carioca. Não obstante, é possível ainda que os Diletantes, na verdade, tenham sido influenciados pela versão cinematográfica da peça, que também estreou sob o título *Uma rua chamada pecado* nos cinemas brasileiros, obtendo ampla repercussão no meio artístico no início dos anos de 1950.

Na próxima seção, antes de tratarmos da montagem de *Streetcar* realizada, também em 1959, na região nordeste, trataremos de como ocorreu o contato da atriz Maria Fernanda Meireles Correia Dias, filha da escritora Cecília Meireles (1901-1964), com o papel de Blanche DuBois. Ela foi a primeira atriz brasileira a dar vida a heroína em duas tele-montagens de *Uma rua chamada pecado* realizadas pela TV Tupi na década de 1950. Posteriormente, a artista se tornou a principal difusora de *Streetcar* pelo Brasil, interpretando a personagem em uma série de montagens da peça, realizadas em diferentes regiões do Brasil.



### 2.3 MARIA FERNANDA EM *UMA RUA CHAMADA PECADO*, 1956, 1959

De acordo com a *Relação de teleteatros apresentados pela TV Tupi*<sup>116</sup>, entre 1950 e 1964, a atriz Maria Fernanda deu vida à Blanche DuBois em duas adaptações televisivas de *Uma rua chamada pecado*: a primeira ocorreu no palco do Teatro Três Leões, sob a direção de Antonino Seabra, em 24 de setembro de 1956<sup>117</sup>; a segunda se deu nos estúdios da própria emissora, sob a direção de Dionísio Azevedo, para ser exibida no programa TV de Vanguarda<sup>118</sup>, em 12 de abril de 1959<sup>119</sup>. Ainda podemos perceber a influência dos Artistas Unidos nessas telemontagens por meio da adoção do mesmo título estabelecido por eles. Naquela época, devido aos altos custos, reaproveitar as películas cinematográficas utilizadas para gravar as tele-peças era uma prática muito comum. Por conseguinte, essas adaptações de *Streetcar* não foram preservadas. Ademais, por não haver fontes de informação seguras sobre elas, é virtualmente impossíveis averiguar a qualidade do texto utilizado por Maria Fernanda ou mensurar seu desempenho artístico. Não obstante, meses depois de realizar a gravação da segunda adaptação da peça para a TV de Vanguarda, a atriz aceitou o convite da Escola de Teatro da Bahia para participar de uma montagem puramente teatral de *Streetcar*. Na próxima seção, discutiremos sobre essa montagem, comentando como Maria Fernanda se tornou efetivamente a primeira atriz profissional brasileira a interpretar o papel da protagonista Blanche DuBois no teatro.

---

<sup>116</sup> Essa relação, organizada pelo historiador José Inácio de Souza Melo, foi realizada com base nas coleções de periódicos disponíveis no Arquivo do Estado de São Paulo, na Biblioteca Municipal Mário de Andrade e na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Disponível em: [https://www.google.com/search?q=SOUZA%2C+Jos%C3%A9+In%C3%A1cio+de+Melo.+Rela%C3%A7%C3%B5es+de+teleteatros+apresentados+pela+TV+Tupi.&rlz=1C1GCEA\\_enBR821BR821&og=SOUZA%2C+Jos%C3%A9+In%C3%A1cio+de+Melo.+Rela%C3%A7%C3%B5es+de+teleteatros+apresentados+pela+TV+Tupi.&aqs=chrome..69i57.1438j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8](https://www.google.com/search?q=SOUZA%2C+Jos%C3%A9+In%C3%A1cio+de+Melo.+Rela%C3%A7%C3%B5es+de+teleteatros+apresentados+pela+TV+Tupi.&rlz=1C1GCEA_enBR821BR821&og=SOUZA%2C+Jos%C3%A9+In%C3%A1cio+de+Melo.+Rela%C3%A7%C3%B5es+de+teleteatros+apresentados+pela+TV+Tupi.&aqs=chrome..69i57.1438j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8). Acesso em 30 set. 2019.

<sup>117</sup> Episódio: 0352. Teatro Três Leões, 24/09/1956. Diretor: Antonino Seabra. Elenco: Maria Fernanda; Jardel Filho.

<sup>118</sup> Programa de televisão quinzenal, que exibia grandes clássicos da dramaturgia nacional e internacional.

<sup>119</sup> Episódio: 0738. TV de Vanguarda, 12/04/1959. Elenco: Maria Fernanda (Blanche); Henrique Martins (Stanley Kowalski); Fernando Baleroni; Marly Bueno; Eduardo Abas; Araken Saldanha; Geraldo Louzano; Norah Fontes; Geni Prado; Xisto Guzzi; Nair Silva; Neide Pavani. Diretor: Dionísio Azevedo.

### 2.3.1 MARIA FERNANDA SOB A DIREÇÃO DE MCGAW, 1959

Em meados da década de 1950, o reitor da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Edgar do Rêgo Santos (1894-1962), a fim de “integrar a produção universitária à vida da comunidade”, deu início a um projeto cultural valioso e dinâmico para fomentar as diferentes manifestações artísticas – sobretudo, a dramaturgia – em Salvador, uma “cidade que sempre viveu atravessada por hábitos amadores e provincianos no fazer teatral” (SANTANA, 2009, pp. 54-56).

À vista disso, a convite de Santos, o cenógrafo e professor Eros Martim Gonçalves Pereira<sup>120</sup> (1919-1973), assumiu a responsabilidade de criar uma escola de teatro na capital baiana. No início de 1956, ele viajou para os Estados Unidos com o intuito de estudar sistematicamente a organização das escolas de teatro universitárias. Após retornar ao Brasil, Gonçalves retomou um dos cursos que ministrava na UFBA, com o tema “o teatro e o ensino de arte dramática americana”, no qual apresentou o seu projeto<sup>121</sup> e anunciou “as bases para o futuro teatro universitário”. Assim sendo, a Escola de Teatro da Bahia (ET) foi estabelecida oficialmente em 15 de agosto de 1956, transformando-se no primeiro centro de formação teatral ligado a uma instituição de ensino superior com o intuito de “divulgar a dramaturgia clássica e moderna” no Brasil (SANTANA, 2009, pp. 54-56). Conforme a jornalista Jussilene Santana<sup>122</sup>:

---

<sup>120</sup> Martim Gonçalves, como era conhecido no meio teatral, era formado em Medicina; mas, deixou de exercê-la para se dedicar às Artes Plásticas. Desta maneira, ele entrou em contato com o estudo de cenografia para teatro e para o cinema. Em 1946, ele recebeu a medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, como o cenógrafo do ano, pela elaboração do cenário de *Desejo*, de Eugene O'Neill, dirigida por Ziembinski (SANTANA, 2009, p. 55).

<sup>121</sup> Em síntese, o projeto de Gonçalves tinha como objetivo proporcionar atividades pedagógicas voltadas à prática no palco por meio de montagem de espetáculos. Além disso, o processo de ensino/aprendizagem a ser instituído deveria ser pautar em pesquisas de campo e em pesquisas teóricas. Segundo Santana (2011, p.126), tal projeto foi ampliado por ações “arrojadas”, causando um “profundo impacto cultural” na comunidade soteropolitana, sobretudo, após a aquisição da sede da Escola de Teatro e da construção do Teatro Santo Antonio.

<sup>122</sup> Em *Impressões modernas: teatro e jornalismo na Bahia* (2009), Jussilene Santana registrou fatos relacionadas à montagem de *Streetcar* que causaram uma série de desdobramentos contraprodutivos para a comunidade universitária e Gonçalves como, por exemplo, a interrupção das apresentações da peça em Salvador. Em *Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província* (2011), ao aprofundar sua pesquisa sobre o teatro na Bahia, Santana constatou que documentos produzidos durante a gestão de Gonçalves a frente da ET foram possivelmente “queimados” após a sua exoneração em 1961. Portanto, muitas informações sobre a montagem de *Streetcar* foram perdidas. Por isso, nossa redação sobre a repercussão de *Streetcar* se concentra nesses estudos realizados por Santana, que coletou depoimentos de artistas e jornalistas que tiveram a oportunidade de trabalhar com Martim Gonçalves na ET.

A Escola de Teatro da Universidade da Bahia surge num momento histórico em que o teatro amador já não mais detém o cetro do modernismo nas artes cênicas. Em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, a renovação está a cargo de companhias profissionais, muitas delas oriundas de antigos grupos amadores, mas agora profissionalizadas. Em São Paulo, notamos o fenômeno, sobretudo com os egressos do TBC/EAD, instituição que deslocou consideravelmente o eixo da cultura teatral do Rio para a capital paulista (SANTANA, 2009, pp. 56-57).

Entre 1956 e 1961, a ET realizou mais de 22 espetáculos<sup>123</sup> durante a gestão de Martim Gonçalves. Foram montadas peças de Gil Vicente (1465-1536), Bertold Brecht (1898-1956), Albert Camus (1913-1960), Antonio Callado (1917-1997), Ariano Suassuna (1927-2014), entre outros. Por meio da montagem sistemática das peças desses autores, muitos agentes criativos foram formados pela ET. Alguns deles, inclusive, foram fundamentais para o desenvolvimento do Cinema Novo da Bahia, como o ator Othon Bastos e o diretor Glauber Rocha, que posteriormente fizeram história com o filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). De acordo com Rocha (JORNAL DO BRASIL, 17/10/1959, p. 06), a “Escola de Teatro da Universidade da Bahia” era “sem dúvida o mais bem organizado centro de estudos especializados em teatro do Brasil”.

Durante o período a frente da ET, Martim Gonçalves criou a companhia universitária A Barca, organizou a construção do Teatro Santo Antonio<sup>124</sup>, contratou renomados professores<sup>125</sup> e efetuou um convênio com a Fundação Rockefeller (SANTANA, 2009, pp. 56-57). Além disso, Gonçalves estabeleceu uma aproximação com os principais centros teatrais estrangeiros por meio de eventos e de seminários internacionais financiados pela UFBA (em parceria com influentes instituições internacionais como, por exemplo, a própria Fundação Rockefeller e a UNESCO). Essas solenidades atraíram teatrólogos reconhecidos mundialmente; inclusive,

---

<sup>123</sup> Segundo Santana (2011, p. 31), somente 22 roteiros, das 28 peças encenadas durante a gestão de Gonçalves, constam no banco de textos da Escola de Teatro. Alguns deles não são da época, como é o caso do roteiro de *Um bonde chamado desejo* (traduzido por Brutus Pedreira). Este foi “xerocado” do livro editado posteriormente. Ainda de acordo com Santana (2011, p. 30), a edição original da revista Repertório (que continha o programa e o roteiro da versão baiana de *Streetcar*), publicada pela UFBA, também não consta nos arquivos da Escola de Teatro.

<sup>124</sup> Posteriormente, o Teatro Santo Antonio foi rebatizado para Teatro Martim Gonçalves na cerimônia de comemoração de 40 anos de sua fundação, em homenagem ao seu fundador Martim Gonçalves.

<sup>125</sup> Gonçalves contratou importantes intelectuais da comunidade teatral brasileira como Gianni Ratto, Domitila do Amaral, João Augusto Azevedo e Brutus Pedreira; ampliando, desse modo, a capacidade didática de seu corpo docente.

alguns desses estudiosos foram convidados para ministrar cursos na ET<sup>126</sup>. Em inúmeras ocasiões, diversos nomes importantes da arte dramática mundial chegaram ao Brasil em voos diretos para Salvador, sem precisarem fazer conexão em outros aeroportos das principais capitais do país, o que na época não era muito comum. De certa maneira, isso chamou atenção da comunidade teatral do eixo Rio-São Paulo. A primeira cerimônia internacional, organizada pela UFBA, a movimentar Salvador e causar grande *frisson* na imprensa nacional foi o I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, ocorrido na primeira quinzena de setembro de 1956, reunindo mais de 90 congressistas de cinco continentes especialistas em línguas (SANTANA, 2011, pp. 127-128).

A partir de 1956, a aproximação da Escola de Teatro da Bahia com os centros teatrais estrangeiros também se deu por meio de intercâmbio universitário. A fim de aprofundar o contato efetivo com novas estéticas difundidas nas universidades norte-americanas e europeias, Gonçalves ofertou bolsas de estudos internacionais, oportunizando, assim, uma formação universitária mais consistente para o corpo docente da ET. Isso repercutiu de tal forma que um dos bolsistas, chamado Milton Persson<sup>127</sup>, tornou-se responsável pelas traduções de diversos textos teóricos sobre a formação do ator escritos pelo teatrólogo russo Constantin Sergeevich Alexeiev (1863-1938), mais conhecido por Constantin Stanislavski. Na época, o sistema de Stanislavski – um método inovador de formação de atores e atrizes – era uma novidade para o meio acadêmico brasileiro; e, conseqüentemente, foi amplamente estudado e debatido pelos estudantes da ET.

Em 1958, ao inaugurar o Teatro Santo Antonio com a montagem de *Senhorita Júlia*, de Strindberg, uma “peça-símbolo do teatro moderno naturalista”, o

---

<sup>126</sup> Geralmente, esses cursos eram voltados às áreas fundamentais do teatro, sobretudo, a cenografia e iluminação. Como foi o caso do curso avançado de cenografia ministrado, no primeiro semestre de 1960, pelo arquiteto britânico, Norman Westwater, responsável pelo cenário da montagem baiana de *Streetcar*. Na década de 1960, Westwater foi também um dos primeiros membros da recém instituída ABDI (Associação Brasileira de Desenho Industrial). (MODA DOCUMENTA: Museu, Memória e Design Anais do III Congresso Internacional de Memória, Design e Moda – 2016 ISSN: 2358-5269 Ano III - Nº 1 - Maio de 2016, p. 105).

<sup>127</sup> Segundo Santana (2011, pp. 267-268), Milton Persson (que na época assinava seu sobrenome com apenas um “s”) era conhecido pelos seus colegas por ter traduzido o “‘método’ (pressupõe-se de Stanislavski) todinho para a turma”. Posteriormente, ao se desenvolver profissionalmente como tradutor, ele ficou conhecido por traduzir para língua portuguesa “obras seminais da literatura e dramaturgia universais escritas originalmente em diversos idiomas como, por exemplo, inglês, francês, alemão e espanhol. Pela sua desnvoltura com língua estrangeiras, Milton Persson foi escalado para dar assistência linguística ao diretor americano Charles McGaw, escolhido para conduzir o elenco formado pela atriz Maria Fernanda e o elenco da ET.

encenador Martim Gonçalves tinha como objetivo “ressaltar a filiação e o diálogo com as questões e práticas do modernismo teatral”, revelando o viés estético a ser adotado e desenvolvido pela ET durante sua gestão. No ano seguinte, a fim de concretizar suas intenções de modernizar ainda mais o ensino universitário baiano, Gonçalves iniciou “uma nova etapa de montagens da Escola de Teatro da Bahia”, ao montar a peça *A Streetcar Named Desire*, na qual foram utilizados “largamente os recursos de refletores e holofotes para a construção da cena (SATANA, 2009, p. 30). A peça de Williams foi escolhida para a inauguração de “uma inovadora mesa de luz em conexão com refletores, primeira aparelhagem do gênero num palco da América do Sul” (SATANA, 2011, p. 220). Segundo o jornal Diário de Notícias do Rio de Janeiro (05/06/1959, segunda seção, p. 02), o equipamento era operado por meio de um controle eletrônico à distância. George Izenour, professor da Universidade de Yale, foi quem projetou e instalou a engenhoca com o auxílio de Robert Bonini, professor de iluminação teatral e responsável pelas instalações elétricas da Escola de Teatro (SANTANA, 2009, 63). O equipamento custou aproximadamente 17 mil dólares, sendo totalmente financiado pela Fundação Rockefeller.

Além de angariar esse moderno sistema de iluminação para o Teatro Santo Antonio, Martim Gonçalves articulou uma série de ações para realizar a montagem de *Streetcar*, começando pela tradução da peça para língua portuguesa, que ficou a cargo do professor Brutus Pedreira<sup>128</sup> (1898-1964). Além de ser um renomado teatrólogo, Pedreira era profundo conhecedor de outras áreas de criação artística. Ele era diretor, tradutor, crítico teatral, iluminador (especializado em cinema) e musicólogo com “um passado musical bastante rico, tendo realizado a trilha sonora do mitológico filme brasileiro *Limite*, de Mário Peixoto (SANTANA, 2011, p.256). Devido ao seu extenso currículo, Gonçalves o convidou para assumir a administração do setor de tradução da ET em agosto de 1958. Então, Pedreira passou também a lecionar literatura dramática, língua portuguesa e tradução, recebendo a responsabilidade de traduzir *A Streetcar Named Desire*. De acordo com

---

<sup>128</sup> Brutus Pedreira foi um dos fundadores do grupo teatral Os Comediantes. Pedreira e Gonçalves trabalharam juntos na montagem da peça *Vestido de noiva*, sob a direção de Ziembinski. Eles trabalharam também na montagem de *Sganarello* [ou *O Engano pelas Aparências*, de Molière], realizado pelo grupo O Tablado, em 1952. Conforme Santana (SANTANA, pg. 178). Pedreira é “citado numa única fonte documental” da ET de 1957; no entanto, sabe-se que ele foi incorporado pela “equipe da Escola de Teatro a partir de julho de 1958 e durante todo o período que Martim for o diretor, deixando a Bahia, como muitos outros professores, logo depois da crise que ocasiona o afastamento do encenador, em 1961”.

o crítico teatral Van Jafa (CORREIO DA MANHÃ, 28/09/1960, p.08), a versão de Brutus Pedreira, “levada a efeito pela Escola de Arte Dramática da Universidade da Bahia”, foi a primeira a ser encenada com o título “traduzido ao pé da letra” – *Um bonde chamado desejo*. Para Van Jafa (CORREIO DA MANHÃ, 06/06/1962, p.03), a versão de Pedreira, na verdade, não pode ser chamada de “tradução”, mas, sim, de uma “espécie” de “provocação”, violando o texto “sem valorizá-lo”. Ainda segundo o crítico, a versão de Carlos Lage, encenada pelos Artistas Unidos, era mais “honesta” apesar de possuir algumas “impertinências”. Para Santana (2011, p. 223), “*Um bonde chamado desejo*, de Brutus, encerra a polêmica gerada no teatro brasileiro por conta da tradução de Carlos Lage que, entre outros termos, rebatizara o título aleatoriamente para *Uma rua chamada pecado*”. Ainda de acordo com Santana (2011, p. 266), havia uma “grande expectativa” sobre a qualidade da nova versão do texto de Williams para a língua portuguesa, uma vez que a havia uma presença massiva de professores americanos lecionando e participando de eventos internacionais na ET. Além disso, essa tradução de *Streetcar* foi a primeira versão brasileira da peça a ser publicada comercialmente para o leitor de teatro. Ela passou a circular em 1976, sendo um dos volumes da *Coleção Teatro Vivo*, lançada pela editora Abril Cultural. Além do objetivo óbvio de vender livros, a instituição visava contribuir com a formação de espectadores interessados em aprofundar seus conhecimentos sobre teatro e capacitá-los à apreciação de textos dramáticos clássicos e modernos. A coleção foi organizada pelo editor Victor Civita (1907-1990), sob a consultoria do renomado crítico teatral Sábato Magaldi (1927-2016). A introdução que consta na tradução de Brutus Pedreira, que havia falecido em 1964, foi redigida por Maria Adelaide de Almeida Santos do Amaral. Portanto, ela não revela o que tradutor pensava sobre o texto de *Streetcar* e quais foram as principais dificuldades que enfrentou ao traduzi-lo para a língua portuguesa. Ademais, a referida introdução está dividida em cinco partes – *Tennessee Williams, Uma infância feliz, Do anonimato ao sucesso, Fracasso e psicanálise, e A mulher que esperava o amor*. Esta última é a que trata da peça em si e, em especial, da condição existencial de Blanche DuBois no meio onde está inserida; enquanto, as outras se concentram na biografia de Williams. Em *A mulher que esperava o amor*, podemos encontrar informações sobre como o dramaturgo idealizava sua heroína e reconstituir conceitualmente como ela era concebida no Brasil em meados da década de 1970.



A escolha do diretor para se levantar a montagem de *Streetcar* em Salvador foi outra ação importante realizada por Martim Gonçalves. Devido aos fortes laços institucionais entre a ET e Fundação Rockefeller, ele convidou o renomado professor americano Charles McGaw<sup>129</sup>, especialista no ramo de formação de atores, ligado ao *Actors Studio*<sup>130</sup>, para dirigir a trupe universitária na encenação do espetáculo da peça. McGaw concedeu inúmeras entrevistas durante sua breve passagem pelo Brasil. Tivemos acesso a apenas duas delas: uma cedida a Glauber Rocha (1939-1981) e a Milton Persson; e a outra, a teatróloga Barbara Heliodora (1923-2015).

A entrevista cedida por McGaw a Heliodora ocorreu no Rio de Janeiro por conta da Semana de Estudos Americanos<sup>131</sup>, uma conferência promovida pelo Instituto Brasil-Estados Unidos e a Universidade do Brasil em julho de 1959. Nessa solenidade, o professor americano palestrou sobre o tema teatro americano contemporâneo, comentando essencialmente as obras de Tennessee Williams, Arthur Miller, Thornton Wilder e Eugene O'Neill. Posteriormente, Heliodora converteu o conteúdo da entrevista em um artigo intitulado "*O currículo de uma escola dramática*"<sup>132</sup>. Em resumo, esse texto trata da relação de McGaw com a formação de atores e o método (baseado no sistema de Stanislavski) desenvolvido e aplicado por Lee Strasberg no *Actors Studio*, situado em Nova Iorque (JORNAL DO BRASIL, 08/08/1959, p. 06).

A entrevista, concedida a Rocha e a Persson foi publicada sob o título *Escola de Teatro da Bahia: Mr. McGaw: em função de um clímax*<sup>133</sup>. A entrevista,

---

<sup>129</sup> Charles McGaw foi membro do *Actors Studio* e trabalhou como professor da *Goodman Memorial Theatre And School*. Segundo a matéria "Seminário Internacional na Escola de Teatro da Bahia" (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 05/06/1959, p. 02), McGaw estudou direção com Lee Strasberg. Além disso, ele escreveu o livro *Acting is Beliving: a Basic Method for Beginners* (1955).

<sup>130</sup> O "Actors Studio" é um centro de treinamento para atores profissionais, diretores e dramaturgos. Não é uma escola para formação de atores, nem uma companhia teatral. Foi fundada em 1947 por Cheryl Crawford, Elia Kazan e Robert Lewis, que partiram da ideia de que a inexistência de um teatro oficial ou companhias permanentes tornava indispensável a criação de um centro no qual atores pudessem continuar a aperfeiçoar-se e a desenvolver-se, inclusive através de novas experiências. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 30/06/1959, p. 02).

<sup>131</sup> Esse evento contou com a presença de inúmeros intelectuais brasileiros: Barbara Heliodora, Martim Gonçalves, Maria Clara Machado, Décio de Almeida Prado, Gustavo Dória, entre outros.

<sup>132</sup> JORNAL DO BRASIL, 08/08/1959. Suplemento dominical, p. 06.

<sup>133</sup> ROCHA, G.; PERSSON, M. Escola de Teatro da Bahia: Mr. McGaw: em função de um clímax. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 out. 1959. Suplemento dominical, p. 06.



que basicamente abordou os “aspectos mais polêmicos da estética teatral”, definiu McGaw como um “diretor-artesão”, detentor de vasto conhecimento formal de técnicas teatrais e “executor arrojado” do método<sup>134</sup>. Além disso, durante a entrevista, McGaw afirmou que seu objetivo era criar “a unidade do espetáculo em função de um clímax”, sem explicar como se faz isso exatamente. Ao ser indagado sobre os procedimentos adotados por ele ao realizar a montagem de um determinado texto dramático, o professor americano, no que se refere à montagem de peças modernas, respondeu que “o melhor diretor será aquele mais fiel se portar diante do autor, porque o autor é contemporâneo seu e sua função é interpretar esta realidade no texto: a do diretor é concretizá-la no palco através dos discursos-suportes”. Quando questionado sobre os autores modernos, McGaw mencionou timidamente William Inge, Arthur Miller e Tennessee Williams. Sobre este último, o diretor americano declarou que o autor americano passou a ser um “poeta mais intenso quando se voltou para o psicológico social” e que “*Streetcar* é seu melhor trabalho” nesse sentido. Ao fim da entrevista, McGaw argumentou que a primeira montagem de Kazan na *Broadway* criou “um tipo de caminho” que muitos diretores “passariam a seguir como sendo melhor para realizar as ‘intenções’” de Tennessee Williams. Segundo Glauber e Persson (JORNAL DO BRASIL, 17/10/1959, p. 06), McGaw utilizou uma versão bilíngue para conduzir a *mise-en-scène* de *Streetcar*; e, mesmo “sem saber uma palavra em português”, conseguiu extrair da trupe universitária da ET “realmente” o que ele desejava como se estivesse trabalhando com “atores americanos”. Ainda segundo eles, este foi o aspecto mais “interessante”, uma vez que o “fundamental” do trabalho passou “a ser o seu método” e “nunca o clichê fácil do ator imitar o diretor”. Em síntese, a direção de McGaw consistiu em um “trabalho de psicologia aplicada e de concepção que determinam um rendimento excepcional” (JORNAL DO BRASIL, 17/10/1959, p. 06).

Essas duas entrevistas indicam o que Charles McGaw pensava sobre a prática teatral e como ele ensaiou a trupe da ET durante o breve período de tempo que permaneceu dirigindo *Streetcar* em Salvador. O elenco foi composto essencialmente pela primeira turma de atores e atrizes prestes a se formar pela

---

<sup>134</sup> O essencial do método é a recriação do personagem de dentro para fora, buscando o ator a sua própria experiência emocional situações semelhantes àquela que terá de exprimir. Trata-se de um trabalho de enriquecimento psicológico, do desenvolvimento de sua memória afetiva e não da cópia de gestos ou atitudes exteriores (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 30/06/1959, p. 02).

UFBA. Porém, para dar vida à protagonista Blanche DuBois, Martim Gonçalves convidou a atriz Maria Fernanda. Acreditamos que Gonçalves ofereceu o papel a atriz por dois motivos. Primeiro, porque ele constatou que convidar artistas profissionais para fazer parte do elenco nas montagens de peças realizadas pelo corpo docente era uma prática muito comum nas escolas de teatro universitárias dos Estados Unidos e decidiu implantá-la na UFBA. Segundo, porque Maria Fernanda já havia interpretado Blanche DuBois, como mencionamos anteriormente, em duas tele-montagens de *Uma rua chamado pecado* produzidas pela TV Tupi. Em outras palavras, gostaríamos de conjecturar que a atriz conhecia relativamente bem o texto de *Streetcar* desde 1953; e, muito provavelmente, estava consciente dos desafios inerentes a interpretação de sua heroína amaneirada, insensata, desvairada, alcoólatra, libidinosa e decadente. Ademais, por se comunicar bem em língua inglesa<sup>135</sup>, Maria Fernanda, muito provavelmente, leu a versão de *Streetcar* em seu idioma original na íntegra e recebeu instruções claras e diretas de McGaw, sem precisar do intermédio de intérpretes. No mais, apesar de não ser uma exigência do papel, Maria Fernanda, que, na época, estava com 31 anos de idade, alourou os cabelos para, desta vez, viver Blanche DuBois sobre o palco em uma montagem de *Streetcar* puramente teatral. Com o papel da heroína em suas mãos, as demais personagens da peça foram distribuídas entre os membros da primeira turma de formandos da ET: Othon Bastos foi escalado para contracenar com a atriz carioca no papel de Stanley Kowalski; Sônia dos Humildes recebeu o papel de Stella DuBois; e, Cláudio Reis ficou responsável pelo papel de Harold “Mittch” Mitchell. Os ensaios começaram logo após Charles McGaw chegar ao Brasil, em julho de 1959, contabilizando aproximadamente seis semanas de preparação antes da estreia do espetáculo.

*A Streetcar Named Desire* estreou, pela primeira vez, sob o título de *Um bonde chamado desejo*, em 14 de agosto de 1959, no palco do Teatro Santo

---

<sup>135</sup> Segundo o jornal *Correio da Manhã* (11/08/1949, p. 15), a atriz recebeu uma bolsa de estudos do Conselho Britânico para se aperfeiçoar na Inglaterra em 1949. Portanto, ela viajou para Bristol, cidade onde está situada a companhia teatral *Old Vic*, uma importante escola de arte dramática da Europa. Ainda conforme o jornal carioca, a artista brasileira falava primorosamente a língua inglesa, quase sem apresentar sotaque; e, devido sua fluência, recebeu permissão da companhia para iniciar seus estudos em nível avançado. Durante sua permanência na Inglaterra, o diretor Laurence Olivier dirigiu a atriz Vivien Leigh, no papel de Blanche DuBois, na primeira montagem londrina de *Streetcar*, alcançando enorme sucesso de bilheteria. A peça estreou em 12 de outubro de 1949 e permaneceu em cartaz até 19 de agosto de 1950, contabilizando 326 apresentações. A versão “shakespeariana” do texto de Williams causou grande impacto entre os setores mais conservadores da sociedade inglesa, sendo “condenada” pelo seu conteúdo “abominável” (KOLIN, 2000, pp. 62-63).

Antonio, sendo uma das peças a abrir o IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros<sup>136</sup>, que mobilizou pesquisadores e intelectuais de vários países. A sala de espetáculos estava lotada, contando com a presença de aproximadamente 200 espectadores. Segundo Santana:

Abrem-se as cortinas e *Um bonde chamado desejo* torna-se um sucesso absoluto. A plateia explode em palmas após a fala “Mão de sete cartas”, de Steve para Stanley, cerrar lentamente as luzes sobre o cenário, mas o que ecoa mesmo é o “Sempre dependi da boa vontade dos estranhos”, de Blanche para o médico que a leva para fora de cena. Os espectadores, os convidados oficiais, muitos estrangeiros “acostumados ao teatro profissional” e os jornais elogiam – obviamente ressaltando diferentes particularidades – a grande produção realizada pela “Universidade da Bahia, através da sua Escola de Teatro”. (SANTANA, 2011, p.269).

Sendo assim, conseqüentemente, ao estrear a montagem de *Streetcar* em Salvador, Maria Fernanda tornou-se efetivamente a primeira atriz brasileira a dar vida à Blanche DuBois, papel que até então havia sido interpretado apenas por uma atriz profissional estrangeira – a francesa Henriette Morineau – em palcos brasileiros<sup>137</sup>.

Martim Gonçalves considerou a *avant-première* do espetáculo bem sucedida e se sentiu satisfeito com os resultados atingidos pela trupe da Escola de Teatro, sob a direção de McGaw. Com o encerramento dos eventos internacionais<sup>138</sup>, o espetáculo permaneceu em cartaz sob a supervisão de Milton Persson; e, Gonçalves viajou para São Paulo, no fim de agosto, a fim de participar de outras solenidades, deixando a administração da ET com Brutus Pedreira. Conforme Santana, (2011, pp. 270-271), quando Gonçalves chegou à capital paulista, ele recebeu “uma denúncia da artista Maria Fernanda de que havia sabotagem de alguns alunos na apresentação da peça *Um bonde chamado desejo*”. Isso causou mal-estar entre a atriz e os demais membros da montagem e ocasionou o retorno

---

<sup>136</sup> Além de atender a uma ‘demanda histórica’ da reitoria Edgard, apresentando uma peça, a título de congraçamento, na programação oficial de um evento da instituição, *Um Bonde* também é um resultado gerado pelo I Seminário Internacional de Teatro (I SIT), encontro em boa medida capitaneado pela subvenção da Fundação Rockefeller (SANATANA, 2001, p. 265).

<sup>137</sup> Como comentamos na seção anterior 2.2, a montagem amadora dos Dilettantes ainda estava sendo ensaiada em São Paulo; e, a atriz Eva Borges Corrêa ainda decorava as falas da personagem para estrear no mês seguinte da montagem realizada pela Escola de Teatro da Bahia.

<sup>138</sup> I Seminário Internacional de Teatro se encerrou em 15 de agosto 1959; IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros terminou em 21 de agosto 1959.

imediatamente de Gonçalves a Salvador. Ao chegar à capital baiana, ele se reuniu com a trupe de *Streetcar* para esclarecer o que havia ocorrido durante sua ausência<sup>139</sup>. No entanto, após a reunião, Gonçalves ficou furioso, suspendeu o espetáculo e expulsou vários alunos da ET<sup>140</sup>, alegando, sobretudo, que eles foram ególatras<sup>141</sup>.

Depois desse ocorrido, Gonçalves e Maria Fernanda pediram a Luis Carlos Maciel, ator universitário escalado para substituir Othon Bastos em caso de necessidade, para assumir o papel de Stanley Kowalski a fim de salvar a montagem; mas, ele se recusou em substituir seu colega, alegando que sentia “medo do papel” (SANTANA, 2011, p. 275). Assim, entre polêmicas, a temporada de *Um bonde chamado desejo* se encerrou. Posteriormente, esse ocorrido causou um grave conflito entre Gonçalves e os membros do elenco de *Streetcar* que foram expulsos por ele. Eles exigiram o direito de se formar ao reitor da UFBA. No entanto, Gonçalves se opôs frontalmente. Devido à forte pressão da comunidade universitária, Gonçalves abdicou da direção da Escola de Teatro em 1961. Por conseguinte, os documentos sobre sua administração foram mal armazenados ou perdidos.

Não obstante, no que diz respeito ao encerramento da temporada de *Streetcar* no palco do Teatro Santo Antonio, correram boatos de que a atriz Maria Fernanda, por uma questão de vaidade<sup>142</sup>, foi a responsável de toda confusão porque ela estava com ciúmes de Othon Bastos, que se destacou no papel de

---

<sup>139</sup> Antes de começar a “reunião de esclarecimentos” – com todo o elenco e equipe técnica no Teatro Santo Antônio –, Milton Persson “foi chamado pelo diretor para explicações e justificou os fatos, responsabilizando-se pelos colegas. Contestando as acusações que foram feitas pela artista. Disse ele que os incidentes (...) foram antes previstos pelo seu próprio diretor, Charles McGaw, (...) por ser o aparelhamento eletrônico novo e usado pela primeira vez” (SANTANA, 2011, p. 273).

<sup>140</sup> Para acelerar a narrativa, cerca de 15 alunos saem da reunião. Quanto a *Um Bonde*, o maior desfalque, com certeza, era Othon Bastos, que fazia uma personagem central. (SANTANA, 2011, p. 275).

<sup>141</sup> Nesse ponto, a equipe de iluminação era a que estava na berlinda. E é aí que entram os velhos motivos. Em *Um Bonde*, fora o próprio Othon Bastos e Echio Reis, boa parte dos alunos que havia se aproximado de Gianni Ratto, inclusive estrelando seus espetáculos, agora estava exatamente realizando funções de bastidor. Martim que, desde o início da Escola, pregava o rodízio e a experimentação dos estudantes em diferentes atribuições de uma peça, acredita que houve estrelismo e vaidade entre os alunos, assim como falta de humildade e falta de coleguismo em todo o episódio (SANTANA, 2011, p. 273).

<sup>142</sup> De acordo Santana (2011, p. 273), “a tomar pelo conteúdo das notinhas publicadas na época (excetuando os elogios à interpretação), é destacada apenas sua face fútil e, mesmo, ‘vedete’ do teatro brasileiro”. Ainda de acordo com a jornalista, os jornais locais se dedicaram, sobretudo, a comentar sobre a “tintura do cabelo” e sobre o comportamento “temperamental” de Maria Fernanda ou sobre ela “estar sem o marido”, mas “acompanhada de um playboy na praia de Ondina”.

Stanley. Bastos, ao ser entrevistado anos mais tarde, comentou que foi acusado injustamente de pôr “vidro moído” no “chá” que Maria Fernanda bebia em cena com o intuito de “matá-la” (KHOURY, 1983, pp. 87-88). Além disso, há rumores de que Maria Fernanda, na verdade, estava insatisfeita com o comportamento do público baiano. De acordo com Santana:

A tomar pelas notinhas do colunismo social local, assim que Martim Gonçalves se afasta, a própria plateia – ou parte dela – não se comporta com a mesma concentração de antes. A tosse, o barulho e a risada, que já eram comuns desde os primeiros dias do espetáculo, aumentam. A coluna Krista já havia reclamado: “Não posso dizer que o público se portou muito bem. As risadinhas durante o espetáculo são irritantes e as pessoas que se dizem inteligentes deviam notar que Blanche é tragédia e não comicidade” (SANTANA, 2011, pp. 271-272).

Aparentemente, a boataria decorrente da retirada do cartaz de *Streetcar* não parece ser apenas preciosismo por parte de meios de comunicação oportunistas, uma vez que os motivos desenvolvidos por Williams ainda eram considerados tabus na década de 1950. Ou seja, em determinadas cenas, mesmo em um tom trágico, esses temas somados à ironia fina do autor são capazes de elevar os ânimos, causando burburinho entre os espectadores ou outras inúmeras espécies de manifestações na plateia durante o espetáculo. Em Londres e Paris, por exemplo, a estreia da peça causou grande impacto, ocasionando diversos tipos de desdobramentos, especialmente, por parte de setores mais tradicionalistas, que tentaram censurá-la. Por que em Salvador seria diferente? Para Raimundo Matos Leão<sup>143</sup> (2011, p. 77), o comportamento inadequado durante o espetáculo foi a forma dos espectadores baianos reagirem à sexualidade contida em *Streetcar*. De acordo com Leão:

Tanto os professores quanto os estudantes que compuseram os elencos das montagens realizadas no período (...) tomaram contato com as paixões existenciais do americano Tennessee Williams, com sua visão sobre comportamentos conturbados derivados de um sistema apodrecido. Sem trazer para cena o engajamento político, Williams deixa entrever em *Um bonde chamado desejo* (1959) os indivíduos enclausurados pelas normas e convenções de um mundo sustentado na hipocrisia. Em uma dramaturgia fortemente marcada pelo melodrama, movem-se personagens marcados pela violência e solidão e sempre em busca de compreensão. Indivíduos inconformados sucumbem ao meio. Lembrando ainda, entre seus temas, o

---

<sup>143</sup> LEÃO, Raimundo Matos. Escola de Teatro (1956-1964): repertório eclético sem concessões. Salvador, nº 17, 2011.2, p.71-81.

da homossexualidade, causador de incômodo para a comportada plateia soteropolitana do período. (LEÃO, 2011, p. 77)

Devido à súbita interrupção, poucos críticos teatrais tiveram a oportunidade de assistir à encenação de *Streetcar* realizada pela trupe universitária da Escola de Teatro da Bahia. Além disso, a maioria dos artigos relativos à montagem de *Um bonde chamado desejo* não foi bem preservada<sup>144</sup>, impossibilitando, assim, uma análise mais profunda sobre a recepção da peça pela comunidade teatral baiana. Porém, intuímos – por meio das pesquisas da jornalista Jussilene Santana sobre a gestão da Escola de Teatro da Bahia realizada por Martim Gonçalves – que havia muita expectativa por parte da comunidade baiana em relação a três aspectos da montagem de *Streetcar*: primeiro, a reação dos intelectuais brasileiros e estrangeiros presentes no Teatro Santo Antonio na noite de estreia da peça; segundo, a capacidade do novo sistema de iluminação em produzir efeitos visuais sobre o palco; e, por fim, a qualidade do texto da nova versão brasileira de *Streetcar*, feita por Brutus Pedreira.

Ademais, ao cotejarmos a montagem carioca dos Artistas Unidos com a montagem baiana da Escola de Teatro, concluímos que esta também foi resultado imediato da interação entre agentes brasileiros e estrangeiros, que juntos enriqueceram a prática teatral em território nacional ao montar um dos textos dramáticos modernos mais complexos do século XX.

Apesar da escassez de fontes de informação sobre repercussão de *Streetcar* na Bahia, acreditamos que a montagem baiana foi responsável por aproximar o meio teatral brasileiro da estética naturalista difundida na *Broadway* por meio do contato com o professor Charles McGaw, integrante do *Actors Studio* e especialista no método de Lee Strasberg, um desdobramento importante do sistema de Stanislavski. Didaticamente falando, devido à sua natureza estética, *Streetcar* é

---

<sup>144</sup> Em suas pesquisas sobre Gonçalves, Santana constatou que as publicações jornalísticas do ano de 1959, sobretudo, aquelas do período que a montagem de *Um bonde chamado desejo* permaneceu em cartaz, realizadas pelos impressos locais – A Tarde, O Jornal da Bahia e o Diário de Notícias – se encontram em estado lastimável de preservação na Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Portanto, informações relativas à crítica teatral baiana sobre os procedimentos cênicos e os aspectos estéticos da montagem não foram devidamente conservadas, dificultando, portanto, a acessibilidade direta a dados imprescindíveis ao estudo da recepção da peça pela comunidade teatral baiana. Em outras palavras, acreditamos que a má conservação dessas publicações é um dos principais motivos pelos quais não conseguimos encontrá-las digitalizadas e disponibilizadas pela Hemeroteca da Biblioteca Nacional, impossibilitando, assim, o aprofundamento de nossa pesquisa sobre a montagem de *Streetcar* realizada pela Escola de Teatro da Bahia.



um texto dramático que favorece, aos atores e às atrizes, a aplicação prática das técnicas desenvolvidas pelo teatrólogo russo. Em outras palavras, os agentes criativos brasileiros experimentaram, sob a direção de McGaw, de certa maneira, o que havia de melhor em termos de técnica de interpretação nos Estados Unidos na década de 1950. Isso fica mais evidente, dois anos depois, quando Maria Fernanda foi convidada por Augusto Pinto Boal (1931-2009) para dar vida novamente à Blanche DuBois em outra montagem de *Streetcar* em realizada em São Paulo. Na próxima subseção, discorreremos sobre essa montagem, comentando pontualmente a importância do sistema de Stanislavski para os agentes criativos envolvidos.

### 2.3.2 MARIA FERNANDA SOB A DIREÇÃO DE BOAL, 1962

Como a maioria das companhias teatrais da cidade de São Paulo, que surgiu na década de 1950, o Teatro Arena começou como um grupo amador. Com o passar do tempo, se profissionalizou, apresentando o mesmo anseio das demais companhias paulistanas da época: a modernização do teatro brasileiro. No entanto, devido ao perfil politizado de seus integrantes, o Teatro Arena tomou um rumo diferente das demais companhias, ao adotar uma agenda ideológica mais à esquerda do espectro político para o desenvolvimento da dramaturgia. Assim sendo, de certa maneira, o Teatro Arena era o principal rival do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Grosso modo, apesar de ser uma explanação simplista, podemos afirmar que: enquanto este estava mais preocupado em atingir a excelência estética ao montar os clássicos da dramaturgia universal para um público mais elitizado; aquele visava realizar espetáculos de menor custo voltados às camadas mais populares da capital paulista por assim dizer. Portanto, o Teatro Arena mantinha uma agenda sócio-política para a arte dramática, que, na verdade, refletiu em sua estética teatral.

O Teatro Arena foi fundado em 1953, pela iniciativa de José Renato Pécora (1926-2011) e permaneceu ativo até 1971, ano em que suas atividades foram interrompidas devido à enorme prostração causada pela forte censura imposta pela Ditadura Militar, após a implantação do Ato Institucional nº 05, o famigerado AI-5, em 1968. Durante os anos de sua existência, a companhia passou por três fases: a primeira fase foi denominada de “etapa realista”; a segunda, designada por “etapa fotográfica” ou “etapa de nacionalização dos clássicos”; e, por fim, a terceira fase



ficou conhecida por “etapa musical” ou “Bossa Arena”. Nesta última, a companhia encontrou uma forma original de expressar os motivos políticos e sociais genuinamente brasileiros. Não obstante, para nossa pesquisa de recepção aplicada à peça *Um bonde chamado desejo*, nos interessa apenas a etapa realista, mais especificamente o momento de crise que forçou Augusto Boal<sup>145</sup> a optar por uma mudança estética relevante no repertório dramático do Teatro Arena. Portanto, abordaremos somente essa etapa da evolução da companhia, enfatizando o curto período de transição entre ela e a etapa seguinte voltada à nacionalização dos clássicos.

No início de 1958, o Teatro Arena, por estar atravessando uma grave crise financeira, quase fechou as portas. Então, em fevereiro, por uma *peripécia* do destino, com a montagem de *Eles não usam Black-tie*, do ator Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), a companhia se recuperou milagrosamente devido à identificação imediata do público com os motivos nacionais abordados pela obra. A peça garantiu a bilheteria do Teatro Arena durante meses, permitindo que a companhia organizasse o Seminário de Dramaturgia em abril do mesmo ano, no qual foram debatidos os seguintes pontos: técnica de dramaturgia, problemas estéticos do teatro, características e tendência do teatro moderno brasileiro, estudo da realidade artística e social brasileira, entre outros (O ESTADO DE SÃO PAULO, 17/01/1976, pp.01-02). Ademais, nesse evento, a secretaria do Teatro Arena selecionou peças escritas pelos seus integrantes para serem montadas nas próximas temporadas. Eis, então, o auge da etapa realista. Durante aproximadamente dois anos, a maioria das peças montadas pela trupe paulistana obteve relativo sucesso, como, por exemplo: *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Odulvado Viana Filho (1936-1974); *Gimba* (1959), de Guarnieri; e, *Revolução na América do Sul* (1960), de Boal.

---

<sup>145</sup> Boal era formado em Química; e, por isso, ele viajou para os Estados Unidos a fim de se especializar em plásticos e petróleo na *Columbia University of New York* em 1953. Paralelamente à especialização, por se interessar em teatro, Boal entrou em contato com o professor John Gassner, com quem realizou diversos estudos sobre dramaturgia. Além disso, ele foi aceito como ouvinte em sessões de ensaios do *Actors Studio* de Lee Strasberg. Após finalizar sua pós-graduação, Boal passou a se dedicar à arte dramática exclusivamente, escrevendo e montando peças para o *Writer's Group* do *Brooklyn*, Nova Iorque, até retornar para o Brasil em julho de 1955. No ano seguinte, por meio do crítico teatral Sábato Magaldi, ele fez contato com José Renato. Logo, Boal foi convidado a ministrar aulas sobre Stanislavski, aprofundando a etapa realista do Teatro Arena. Segundo José Renato: “Boal trazia dos EUA a técnica do *playwriting*, no que diz respeito ao texto e, quanto ao espetáculo, uma preocupação maior com a veracidade psicológica, consequência já do método Stanislavski difundido pelo famoso *Actors Studio*” (BASBAUN, 2009, pp 69-70).

No entanto, como a dinâmica teatral não se subordina a uma única estética ou a uma única ideologia por muito tempo, a plateia começou a demonstrar certo desinteresse pelos espetáculos de cunho nacionalista, repletos de críticas políticas e sociais e, às vezes, até mesmo, de populismo exacerbado. Sendo assim, no fim de 1961, com a reorganização societária do Teatro Arena, Boal passou a administrar a companhia e interrompeu a série de montagens de textos dramáticos escritos por autores brasileiros a fim de evitar uma nova crise financeira. Como resultado dessa ação, a companhia passou por um breve período de transição antes de iniciar a etapa de nacionalização dos clássicos em 1962, a qual tinha como premissa a adoção de uma “linha de repertório” voltada à compreensão do “teatro popular internacional de qualquer época” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 17/01/1976, pp.01-02). É por ocasião dessa perspectiva que Boal ampliou a tímida parceria que o Teatro Arena mantinha com os integrantes do Teatro Oficina<sup>146</sup>.

Uma vez que os caminhos do Teatro Oficina e do Teatro Arena pareciam convergir, seus dirigentes decidiram se aproximar para realizar alguns espetáculos. Ambas as companhias teatrais estavam estética e ideologicamente em harmonia, escolhendo “textos expressivos da dramaturgia universal, encenadas no estilo de grande produção e primando pelo cuidado do gesto” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 17/01/1976, pp.01-02). É nesse contexto compartilhado que as duas companhias decidiram realizar o espetáculo de *Streetcar*, em uma montagem dedicada especialmente à assimilação do sistema de Stanislavski.

Segundo o ator Renato Borghi<sup>147</sup> (sócio do Teatro Oficina), a ideia de se levantar a montagem de *Um bonde chamado desejo* “veio numa tarde de crise em que a bilheteria de *José, do parto à sepultura*, de Augusto Boal, era insuficiente”. Por conseguinte, o Teatro Oficina decidiu realizar um espetáculo que fosse capaz de reaquecer a arrecadação de recursos financeiros, urgentemente, a fim de

---

<sup>146</sup> Em agosto de 1961, o Teatro Oficina anunciou, na inauguração de seu palco-arena, a profissionalização de suas atividades ao apresentar o espetáculo *Vida impressa em dólar* (1935), de Clifford Odets (1903-1963), sob direção de José Celso Martinez Corrêa, administrador do Teatro Oficina.

<sup>147</sup> Em *Com Renato Borghi do Teatro Oficina: sobre Um bonde chamado desejo* (INSTITUTO AUGUSTO BOAL. Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/>>. Acesso: 11 mar. 2020). Este e outros artigos de jornais foram digitalizados e disponibilizados pelo Instituto Augusto Boal. No entanto, devido ao recorte mal executado, muito dos artigos não trazem informações relevantes (autor, data, etc) para identificarmos os veículos de comunicação que os publicaram. Mesmo assim selecionamos alguns deles para nossa pesquisa de recepção aplicada à *Streetcar* e para a redação dessa subseção. Indicaremos esses textos por meio de notas de rodapé.

permanecer com as portas abertas. No entanto, ao mesmo tempo, que havia a necessidade de aumentar sua margem de lucros, o Teatro Oficina não queria ser confundido com uma trupe meramente interessada em ganhar dinheiro. Por conseguinte, a peça a ser escolhida deveria obedecer a um “padrão artístico”, sem ser “comercial”. Ainda segundo Borghi, após longas reuniões, a atriz Maria Fernanda, que não subia aos palcos desde sua passagem pela Escola de Teatro da Bahia e que recentemente havia sido convidada para fazer parte do elenco do Teatro Oficina, foi a “chave para o problema”. De acordo com o ator, alguém perguntou a Maria Fernanda se ela não gostaria de “repetir” em São Paulo o “sucesso” alcançado em Salvador, recebendo a resposta afirmativa com um “sorriso” por parte da atriz. Foi, então, a partir desse momento que o Teatro Arena e o Teatro Oficina iniciaram à “planificação da produção” de *Um bonde chamado desejo*.

Conforme a teatróloga Nydia Licia (2010, p. 41), Borghi, ao relembrar a pequena ponta que fez no espetáculo<sup>148</sup>, revelou que a decisão de montar *Streetcar* estava relacionada a dois aspectos: primeiro, à estética naturalista dos filmes de *Hollywood* da década de 1950 (como foi o caso de *Uma rua chamada pecado*); segundo, aos estudos de interpretação de Stanislavski. De acordo com Borghi, o elenco do Teatro Oficina desejava trabalhar com peças do repertório americano porque sentia certo “fanatismo por Stanislavski”, sobretudo, do “Stanislavski à la americana”. Ainda de acordo com o ator, o elenco “adorava” o modo de atuação “meio esquisita”, “meio quebrada” dos atores formados pelo método do *Actors Studio* como, por exemplo, Marlon Brando, Montgomery Cliff e James Dean. Renato Borghi, em uma entrevista cedida ao crítico teatral Van Jafa<sup>149</sup>, afirmou que Boal foi um dos primeiros diretores brasileiros a trabalhar dentro do realismo com o método de laboratório de Stanislavski. Portanto, inferimos que foi exatamente por esse motivo que Boal desejou dirigir o Bonde. Conforme o crítico A. Guimarães<sup>150</sup>, no entanto, parte dos membros do elenco não se interessava pelos personagens da peça, “preferindo seguir outra linha de repertório”. Não obstante, Boal teve de convencê-

---

<sup>148</sup> Eu fazia só uma coisinha: o entregador de jornal que ganhava um beijo da Blanche. Bem, o elenco todo ficava na coxia para ver o estado em que eu saía de cena (BORGHI apud. LYCIA. 2010 p. 41).

<sup>149</sup> Em *Com Renato Borghi do Teatro Oficina: sobre Um bonde chamado* (INSTITUTO AUGUSTO BOAL. Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/>>. Acesso: 11 mar. 2020).

<sup>150</sup> Em *Atores não gostam da peça que estreia hoje* (INSTITUTO AUGUSTO BOAL. Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/>>. Acesso: 11 mar. 2020).

los, argumentando que *Streetcar* “faz parte do gênero de teatro aceito pelo público, sendo preciso satisfazê-lo”.

Para José Celso Martinez Corrêa (REVISTA DIONYSOS, 1982, pp. 133-135), líder do Teatro Oficina, apesar da dramaturgia de Williams se afastar ideologicamente da agenda do Teatro Oficina, ela tem “pontos de contato” com a concepção teatral da companhia “no tocante à sua perplexidade perante os choques monstruosos da história moderna no que eles ferem a carne humana”, sobretudo, devido ao momento de “crise” vivido pelo teatro de São Paulo em seus “fundamentos” e nas suas “razões de ser”. Segundo Zé Celso<sup>151</sup>, portanto, o Teatro Oficina se voltou a *Um bonde chamado desejo*, “um texto consagrado da dramaturgia universal”, para evitar a estagnação e dar “continuação” ao “desenvolvimento interrompido” com o intuito de proporcionar a plateia “novos sentidos” ao teatro nacional por meio de “formulações ideológicas mais realistas e generosas”. De acordo com Zé Celso, o Teatro Oficina, em parceria com o Teatro Arena, fez uma “dura cartada econômica” ao levantar a montagem de *Streetcar*, peça que proporciona um “espetáculo absolutamente profissional” e “adequado tecnicamente” para a “adoção de uma consciência de representação pelo aprendizado de Stanislavski”. Nesse sentido, no início de 1961, com o intuito de aperfeiçoar seu elenco, o Teatro Oficina havia começado a financiar um curso de formação de atores ministrado pelo russo Eugênio Kusnet (1898-1975), considerado um dos mais importantes especialistas do sistema de Stanislavski no Brasil. Inclusive, após o Teatro Oficina ter decidido montar *Streetcar*, ele recebeu a responsabilidade de preparar o elenco para a encenação do espetáculo.

Já para Boal<sup>152</sup>, Williams nunca se perguntou sobre os motivos que fazem do mundo um lugar “tão confuso”; e, tampouco, o autor esboçou uma “resposta” para tal questionamento. Ou seja, para o diretor brasileiro o dramaturgo estadunidense não foi um “pensador”, segundo a acepção filosófica do termo, porque a “constatação” de que o mundo é complexo “basta” para ele, sem haver

---

<sup>151</sup> José Celso Martinez Corrêa é mais conhecido pela alcunha de Zé Celso no meio teatral brasileiro. No programa de *Streetcar*, sob direção de Boal, há um texto sob o título *Veja hoje, por que amanhã será diferente* assinado por Zé Celso, que funciona como uma espécie de “manifesto” cujo conteúdo condensa a agenda sócio-política do Teatro Oficina, ponderando sobre a perspectiva ideológica da companhia para o teatro brasileiro no início da década de 1960.

<sup>152</sup> Em *Maria Fernanda revive Blanche* (INSTITUTO AUGUSTO BOAL. Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/>>. Acesso: 11 mar. 2020).

qualquer necessidade de explicá-lo. Segundo Boal, portanto, a dramaturgia de Williams se limita a retratar “caracteres débeis”, que vivem cercados por certa “brutalidade infantilizada” ao compartilhar “momentos fugidios” e “atmosferas efêmeras” da vida cotidiana. Posto isso, a nosso ver, Boal extraiu de *Streetcar* aspectos negativos da ideologia capitalista, que, a princípio, são secundários e estão diluídos no subtexto da peça. Em outras palavras, Boal fez uma crítica ao capitalismo ao dirigir a montagem do espetáculo, ampliando, portanto, a dimensão sócio-política da narrativa dramática de *Streetcar* por meio da condição degradante das suas personagens, especialmente, da protagonista Blanche DuBois. Segundo o diretor, a heroína sintetiza a visão de Williams sobre a condição humana, argumentando que ela “exclama que o mundo é extremamente confuso e que muita piedade e compreensão são necessárias para consertar tantos desconsertos”. Boal estendeu essa perspectiva às demais personagens, sugerindo que o autor não faz julgamentos de caráter em *Streetcar*, uma das características mais marcantes da obra conforme parte dos críticos teatrais norte-americanos, que apreciou o espetáculo apresentado na *Broadway*, sob a direção de Kazan. Pelo contrário, Williams foi um dos autores teatrais que mais denunciou as ambiguidades do espírito humano e suas atitudes contraditórias diante da existência. Nesse sentido, Boal explicou que:

Para Tennessee Williams se todos os homens fossem bons, não existiria maldade. Pena que Stanley e seus amigos sejam maus. Mas Williams também gosta de homens maus, porque, para ele, no fundo, somos todos culpados e todos somos vítimas: somos inocentes perplexos<sup>153</sup>.

Ainda de acordo com Boal, embora Williams nunca tenha “pensado nisso”, *Streetcar* faz críticas aos “becos sem saída” em que uma determinada sociedade pode se encontrar. Dessa maneira, nenhum personagem traz “uma mensagem” ou é “exemplar”; na verdade, “todos os personagens indistintamente só mostram o que está errado quando criticam o erro alheio”. Portanto, para o diretor, há duas “facções em luta na peça”. A primeira é encabeçada por Blanche, que “sozinha” representa os “ideais falsos e anacrônicos de *Belle Reve*”, que tem como bandeiras a evolução humana e as diferentes formas de manifestação artística, que está sempre disposta

---

<sup>153</sup> Em *Maria Fernanda revive Blanche* (INSTITUTO AUGUSTO BOAL. Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/>>. Acesso: 11 mar. 2020).

a atacar a bestialidade de seu antagonista. A segunda é representada por Stanley, um “animal” que “nunca resolveu um problema de ordem social”, que embandeira “preceitos éticos” ultrapassados (como, por exemplo, “uma ideal pureza da mulher”), que está sempre contra-atacando a “extrema subjetivação e sofisticação de Blanche”. Sobre a natureza do conflito entre eles, Boal faz a seguinte observação: “Em parte ela está certa: Stanley é um animal. Em parte está errada: pouco adiantaria instalar nesse animal o gosto por Hawthorne, Whitman e Poe”. Por extensão, no tocante à faceta literária da heroína de *Streetcar*, Boal concluiu que “a poesia” nunca foi capaz de solucionar “nenhum problema de ordem social”. No mais, ao ser entrevistado sobre a montagem de *Streetcar*, Boal sintetizou suas intenções como o diretor da peça da seguinte maneira:

A direção (...) procurou, sempre que possível, acentuar os aspectos estruturais do comportamento dos personagens. Procurou contrastar os adversários em luta. Não tentou eliminar ou esbater a poesia do autor, a não ser nos momentos em que ela se tornava quase expressionista, como nas rubricas do terceiro ato. Se conseguirmos criar personagens vivos, confusos, sem consciência de seus reais problemas, titubeantes, teremos conseguido nosso objetivo. E cremos, também do autor<sup>154</sup>.

De acordo com o programa da peça, Boal se valeu do texto traduzido pela Escola de Teatro da Bahia, ou seja, o diretor utilizou a tradução do professor Brutus Pedreira como base para a condução do espetáculo, que até então ainda não havia sido publicada oficialmente para o público leitor de teatro brasileiro.

A atriz Maria Fernanda, para dar vida novamente ao papel de Blanche DuBois, fez uma intensa preparação física e psicológica. Segundo a crítica teatral Helena Silveira<sup>155</sup>, a atriz estava “obcecada pela figura feminina do drama” e “se submeteu a uma dieta de fome com o fim de adquirir autênticas olheiras”, tomando como referência a *physique du rôle* da atriz inglesa Vivien Leigh, que era de “constituição frágil”, “magra de natureza” e talvez também tivesse “olheiras naturais”. Além de fazer um regime forçado para emagrecer até a estreia do espetáculo, Maria Fernanda também pintou os cabelos de loiro (assim como havia feito na montagem

---

<sup>154</sup> Em *Maria Fernanda revive Blanche* (INSTITUTO AUGUSTO BOAL. Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/>>. Acesso: 11 mar. 2020).

<sup>155</sup> Em *Blanche e Liberdade* (INSTITUTO AUGUSTO BOAL. Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/>>. Acesso: 11 mar. 2020).



baiana de Streetcar em 1959) e, em especial, “conviveu com os loucos em um manicômio para poder fazer melhor a neurótica que o papel exige”<sup>156</sup>.

O ator Mauro Mendonça foi escolhido para o papel de Stanley Kowalski. Em 1960, ele havia representado o papel de Chance Wayne em *Doce pássaro da juventude*, uma das principais peças de Tennessee Williams, sob a direção de Ademar Guerra, no palco do Teatro Maria Della Costa (SÉRGIO, 2009, p.183-188). Os demais papéis foram distribuídos entre os atores e atrizes integrantes do elenco do Teatro Oficina: Célia Helena recebeu o papel de Stella DuBois, e, Maurício Nabuco foi escalado para interpretar Mitch.

A montagem de *Um bonde chamado desejo*, sob a direção de Boal, estreou em 09 de abril de 1962, no palco-arena do Teatro Oficina. A companhia conseguiu adequar esse tipo de palco para o espetáculo graças aos esforços do cenógrafo Flávio Império. (1935-1985). De acordo com Borghi<sup>157</sup>, “Império fez um estudo da peça e apresentou uma solução ideal, dividindo o palco-arena em dois planos (um inferior e outro superior), conseguindo, assim, todo o efeito do beco, de rua velha, de interiorização que a peça precisa”. Segundo o crítico Oliveira Ribeiro Neto<sup>158</sup>, devido à disposição da sala, os espectadores assistiram ao espetáculo perto dos atores, usufruindo “mais intimidade com a cena” e “com o drama”, que se desenvolveu no tablado.

O espetáculo obteve uma excelente repercussão entre os espectadores. No entanto, os críticos teatrais apontaram inconsistências relação à direção de Boal. Para Van Jafa (CORREIO DA MANHÃ, 06/06/1962, 2º caderno, p. 03), o diretor processou sua própria versão da obra ao ignorar as reais intenções do autor, expressas nas rubricas do texto. De acordo com Van Jafa:

O espetáculo que o diretor Augusto Boal construiu de *Um bonde chamado desejo* não transmite a tragédia em que Tennessee Williams enredou Blanche DuBois. A angústia, a atmosfera opressiva, o desajustamento do ambiente, todo o retrato de tragédia inteira no texto de Tennessee Williams não é visto pela plateia que assiste tudo aquilo não participando da

---

<sup>156</sup> Maria Fernanda e Blanche DuBois (INSTITUTO AUGUSTO BOAL. Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/>>. Acesso: 11 mar. 2020).

<sup>157</sup> Em *Com Renato Borghi do Teatro Oficina: sobre Um bonde chamado* INSTITUTO AUGUSTO BOAL. Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/>>. Acesso: 11 mar. 2020.

<sup>158</sup> *Uma rua chamada pecado II*, (INSTITUTO AUGUSTO BOAL. Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/>>. Acesso: 11 mar. 2020).



desintegração de Blanche. Augusto Boal preferiu e insistiu num plano de brutalidade e violência que pode assustar, mas nunca comover. O realismo com que Boal sublinha o seu espetáculo não deixa margem para os claro-escuros de Blanche. A violência permanece inteiriça. Evidentemente Boal quis ou pretendeu buscar naquelas vidas um significado social. Quando a tragédia tem bases psicológicas bem definidas. (CORREIO DA MANHÃ, 06/06/1962, 2º caderno, p. 03).

Conforme Van Jafa (CORREIO DA MANHÃ, 31/07/1962, 2º caderno, p. 03), portanto, a direção do espetáculo foi marcada pela “incompreensão do texto” por parte de Boal, a qual distorceu o papel de Banche DuBois; porém, mesmo assim, o Teatro Oficina obteve “sucesso de bilheteria”. Para o crítico carioca (CORREIO DA MANHÃ, 20/09/1962, 2º caderno, p. 03), o grupo teatral paulistano apelou para “a área sexo-romântica” de Tennessee Williams a fim de “movimentar a bilheteria” com uma “montagem discutível” de *Streetcar*.

De acordo com Van Jafa (CORREIO DA MANHÃ, 20/09/1962, 2º caderno, p. 03), apesar de Maria Fernanda ser uma das melhores intérpretes brasileiras da época e se encaixar perfeitamente no papel de Blanche DuBois, a atriz deixou um pouco a desejar em seu desempenho porque ficou dividida entre as reminiscências da direção de McGaw e as sugestões intuídas por Boal. Ainda de acordo com Van Jafa (CORREIO DA MANHÃ, 20/09/1962, 2º caderno, p. 03), Maria Fernanda deixou transparecer sua “extrema preocupação” em imortalizar sua atuação ao viver a heroína, adotando “uma voz inteiramente postiça”, uma “voz de poeira e soprada” para caracterizá-la, que distanciou “completamente sua personalidade” das demais personagens; e, conseqüentemente, tornou-a uma “figura solta” entre elas.

Já para o crítico teatral IFE<sup>159</sup> (NOSSA VOZ, 17/05/1962, p. 08), o objetivo principal de Boal, ao dirigir *Streetcar*, era fazer uma abordagem mais voltada às questões sociais e às relações interpessoais opressivas ocasionadas pela ideologia capitalista; e, para isso, segundo o crítico, o diretor teve que modificar algumas das diretrizes sugeridas por Williams para a realização do espetáculo. Por conseguinte,

---

<sup>159</sup> Não conseguimos identificar o crítico teatral que assinava com a sigla “IFE”. No entanto, ele escreveu para o periódico Nossa Voz (*Unzer Shtime*), semanário da comunidade judaica de São Paulo. O Nossa Voz foi produzido pela comunidade de judeus progressistas de esquerda da capital paulista e estava vinculado à Casa do Povo. O periódico deu início às suas atividades em 1947. No entanto, foi extinto pela ditadura militar em 1964. Inclusive, seu editor-chefe, Hersch Schechter, e outros colaboradores foram forçados a se exilarem. (TRANSFOPRESS BRASIL. Disponível em: <<http://transfopressbrasil.franca.unesp.br/verbetes/imprensa-em-lingua-idiiche-no-brasil/>>. Acesso em: 11 mar. 2020).

de certa maneira, essa abordagem relativizou motivos fundamentais da peça, deixando-os em segundo plano. Segundo IFE:

Augusto Boal preferiu procurar ressaltar uma linha diferente, respeitado, naturalmente o texto, e este, efetivamente dava alguma oportunidade, porque se trata de personagens os mais diversos e de uma trama bem urdida. Boal teve como mira principal projetar com toda luminosidade a base social decadente que condicionou Blanche, e o terreno mesquinho e prosado em que vegetam os Kowalskis, apesar de pertencer a uma classe mais adiantada. (...) Para tanto Augusto Boal tomou todas as providências de direção: chegou mesmo a modificar as indicações finais de Tennessee Williams. Boal desta forma destacou bem o panorama em que nasceram Blanche e Kowalski, e projetou assim nova luz sobre o sentido de *Um bonde chamado desejo* – a causa da insatisfação permanente, do desajustamento amoroso e finalmente, da loucura de Blanche DuBois. Mas, a análise foi meramente esportiva, sem definir, artisticamente, a conclusão. E isto, porque não tirou a lição do choque de Blanche com Kowalski. Ineficiência da direção ou absoluta impropriedade do texto? : parece-nos que a resposta está mais em Williams. (NOSSA VOZ, 17/05/1962, p. 08).

De acordo com IFE (NOSSA VOZ, 24/05/1962, p. 10), Boal cumpriu “satisfatoriamente” todas as obrigações “técnicas de direção” e apresentou um espetáculo “limpo” e “bem desenvolvido”. Todavia, IFE apontou que o diretor, ao “lançar uma nova luz” sobre a peça de Williams, não foi capaz de atingir seu objetivo porque as alterações que realizou repercutiram na apresentação da heroína Blanche DuBois. Para IFE, Boal “conseguiu ‘normalizar’, em parte, as características simplesmente eróticas e ninfomanas de Blanche DuBois”. Em síntese, o diretor, de certa maneira, atribuiu os distúrbios mentais da heroína Blanche DuBois ao meio social em que ela está inserida, e não a sua fragilidade psíquica, desenvolvida após o suicídio de seu marido, ou, até mesmo, a uma predisposição à demência. Segundo IFE, “o maior mérito” da direção de Boal, no que diz respeito à construção da protagonista, foi que “Blanche ainda é uma mulher emocionalmente desequilibrada, mas essa sua anormalidade já começa a ter consistência mais terrena”.

Para IFE (24/05/1962, p. 10), a atriz Maria Fernanda demonstrou ter “familiaridade” com o papel da aristocrata decadente porque já havia o interpretado em Salvador. Não obstante, sua “atual encenação”, sob a supervisão de Boal, seguiu outro encaminhamento. Para o crítico, “nesse sentido Maria Fernanda ficou no meio termo: sua Blanche DuBois não se definiu entre ninfomana que usualmente caracteriza a personagem e a figura nascida e criada por uma sociedade em decomposição”.

De acordo com Miroel Silveira (CORREIO PAULISTANO, 27/05/1962, 2º caderno, p. 05), na época, estava “na moda citar Tennessee Williams como exemplo de decadência intelectual e política, contrapondo sua dramaturgia a autores diretamente socializantes, da linha de Brecht”. Para o crítico, no entanto, mesmo que Williams não demonstrasse tendências políticas em suas peças, o que realmente importa de sua escritura são “os retratos que traçou de seres humanos em conflito”, sobretudo, em *Um bonde chamado desejo*. Ainda de acordo com Silveira, as personagens da peça são “indiscutíveis fatos teatrais”, que representam “indiretamente eficaz libelo contra uma sociedade capitalista que deixa perder nossos melhores valores humanos para ressaltar o mito do sucesso do divertimento obrigatório (to have fun!) e da predominância do dinheiro”. Conforme Silveira, nesse sentido, portanto, a direção de Boal foi “excelente” ao “adequar a peça à visão particular do Arena”; a atuação de Maria Fernanda atingiu “o melhor padrão internacional” pela “riqueza e intensidade”; e, Mauro Mendonça conseguiu imprimir “a normalidade primitiva” de Stanley Kowalski sobre o palco, seguindo a “linha mestra do personagem – a brutalidade com que encobre seu infantilismo de reações e de julgamentos” (SILVEIRA, 27/05/1962, 2º caderno, p. 05).

Ao cotejarmos, os apontamentos feitos por Van Jafa, IFE e Silveira, concluímos que Boal, ao valorizar o meio social degradante de Nova Orleans, distorceu a figura de Blanche DuBois e, conseqüentemente, acabou por comprometer a interpretação de Maria Fernanda. Contudo, mesmo assim, a atriz não foi penalizada nem pela plateia nem pela crítica de acordo com a nota “10 atrizes para uma medalha de prata”, publicado pelo jornal Folha de São Paulo<sup>160</sup>. Pelo contrário, ela foi indicada para receber as principais premiações teatrais de São Paulo, concedidas por importantes instituições ligadas ao desenvolvimento da arte dramática. Na verdade, Maria Fernanda conquistou os principais prêmios teatrais da capital paulista, em 1962, na categoria de melhor atriz, pela sua atuação como Blanche DuBois. Entre eles: o prêmio concedido pela Associação Paulista dos Críticos Teatrais (APCT), o prêmio Molière, o prêmio Saci e o prêmio Governador do

---

<sup>160</sup> Maria Fernanda, a terceira carioca da lista, foi outra que voltou em grande estilo ao drama, recriando no esquisito Teatro Oficina a Blanche DuBois de Tennessee Williams em *Um bonde chamado desejo* ou *Uma rua chamada pecado*, que já vivera na Bahia. Muito boa, muito interessante, só que – como muitos notaram – ela já entrou em cena como deveria sair: “too much crazy”. (...) Teatral como ela só. Maria Fernanda apavorada com a estreia marcada conseguiu adiá-la por uns dias, fingindo ter cortado os pulsos. Medo, aliás, injustificado porque a crítica gostou muito e o público não deixou de prestigiá-la. (FOLHA DE SÃO PAULO, 31/12/1962, 1º caderno, p. 05).

Estado de São Paulo. Ademais, Flávio Império, responsável pelo cenário e pelo figurino de *Streetcar*, também obteve boa repercussão entre as instituições ligadas ao fomento teatral. Devido à qualidade do cenário de *Um bonde chamado de desejo*, ele recebeu o prêmio Saci e a premiação concedida pela APCT na categoria de melhor cenógrafo de 1962. Segundo Sábato Magaldi e Maria Theresa Vargas, esse foi “um dos cenários mais admiráveis de Flávio Império<sup>161</sup>, criando uma belíssima atmosfera desde a porta de entrada do teatro (O ESTADO DE SÃO PAULO, 17/01/1976, pp.01-02).

Acreditamos que a montagem de *Um bonde chamado desejo*, estrelando Maria Fernanda no papel de Blanche DuBois, sob a direção de Boal, fez parte de uma recuperação planejada para que o Teatro Arena e o Teatro Oficina pudessem evitar uma possível estagnação de suas atividades no início da década de 1960, ocasionada pela saturação de um intenso processo de modernização teatral que São Paulo atravessou ao longo da década anterior. Observamos, também, que, apesar de Williams ser um autor distante das expectativas ideológicas das duas companhias teatrais, seus dirigentes estavam conscientes de que realizar uma montagem de *Streetcar* possivelmente movimentaria a bilheteria, atraindo recursos financeiros rapidamente. Além disso, ao mesmo tempo, eles sabiam que a peça, apesar de não ser politicamente tendenciosa<sup>162</sup>, poderia ser utilizada para abordar aspectos socialmente relevantes à prática teatral por meio de sua natureza esteticamente bem elaborada. Em outras palavras, *Streetcar* foi utilizada como um termômetro para medir a febre do público paulistano em relação à iniciativa de se montar peças estrangeiras populares, servindo de válvula de escape para a crise que assolava as duas companhias teatrais na época.

---

<sup>161</sup> No acervo digital Flávio Império, tivemos acesso à concepção do cenário construído no palco-arena do Teatro Oficina. Além disso, também tivemos acesso ao programa de *Streetcar*, às fotos do espetáculo e, sobretudo, a dados relevantes para nossa pesquisa de recepção aplicada à peça.

<sup>162</sup> O teatro norte-americano, especialmente Tennessee Williams e Arthur Miller, parecia preencher a ânsia de discutir a realidade imediata em suas implicações mais conturbadas. É verdade que as peças de Williams, por exemplo, não condenam explicitamente o sistema capitalista. Mas questionam comportamentos e atitudes de violência e opressão nas relações entre os homens que confirmam uma irrecusável denúncia: o sistema está podre. E o universo destes dramaturgos é aquele que o Oficina sente como necessário: os conflitos são analisados em suas manifestações nas contraditórias relações da classe média e principalmente quase que limitados ao mundo da família. Williams e também o romancista Thomas Wolfe são, neste momento, vistos como combatentes ferozes. Que dissecam o cotidiano monstruoso e torturado da vida da classe média norte-americana, eliminando de vez os mitos de felicidade e prosperidade econômica e moral, soterrando o *American way of life*, agora revelado em sua verdade crua e terrível: não passa de um sufoco, fonte de sofrimento, desespero, frustração e neurose (REVISTA DIONYSOS, 1982, pp. 133-135).

Ademais, assim como ocorreu na montagem realizada pela Escola de Teatro da Bahia, concluímos que *Streetcar* serviu de instrumento para a assimilação e a aplicação dos fundamentos elaborados por Stanislavski no que diz respeito à formação de atores para o elenco do Teatro Oficina, uma vez que nos anos de 1960, as teorias e práticas do teatrólogo russo ainda eram novidade e estavam sendo amplamente implantadas no meio teatral brasileiro, sobretudo, via o método de Lee Strasberg.

Para finalizar essa subseção, gostaríamos de comentar um fato que envolveu os bastidores dessa montagem de *Um bonde chamado desejo*. De acordo com crítico teatral Egaz Muniz (CORREIO PAULISTANO, 29/03/1962, p.09), o Teatro Oficina entrou em contato com o consulado dos Estados Unidos a fim de convidar Tennessee Williams para vir ao Brasil assistir a estreia de *Streetcar*. Caso não fosse possível sua presença na *première*, tudo seria arranjado para que o autor viesse posteriormente com Vivien Leigh, que já tinha uma excursão agendada para se apresentar no país, com a companhia teatral *Old Vic*, encenando, sobretudo, as peças de William Shakespeare. Todavia, devido à agenda cheia, o dramaturgo americano não veio assistir à montagem de sua peça. Não obstante, a atriz inglesa se apresentou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e, depois, no Teatro Municipal de São Paulo entre os dias 07 e 15 de maio de 1962. Ou seja, no segundo mês de apresentações de *Streetcar*. Assim sendo, Maria Fernanda e Renato Borghi a convidaram para assistir à peça<sup>163</sup> durante os dias que ela se apresentou em São Paulo. Vivien Leigh aceitou o convite. No mais, a presença da atriz inglesa atraiu o público paulistano, contribuindo, posteriormente, para a movimentação da bilheteria do Teatro Oficina (CORREIO PAULISTANO, 16/05/1962, 2º caderno p. 02).

Segundo Borghi, Leigh ficou sabendo que a mãe de Maria Fernanda, a poetisa Cecília Meireles, estava com câncer e havia sido internada. A atriz inglesa visitou a autora brasileira no hospital, levando-lhe um buquê de rosas. Há boatos

---

<sup>163</sup> Segundo Borghi: “Uma vez, durante a temporada do *Bonde Chamado Desejo* (sic), Vivien Leigh veio a São Paulo fazer uma temporada no Teatro Municipal. Ela havia sido a criadora máxima de Blanche DuBois, personagem que Maria estava fazendo no Oficina. (...) Resolvemos homenageá-la. Maria era fã de carteirinha de Vivien e ficou encantada com a ideia. Convidaríamos a atriz para vir ao Oficina durante a tarde, e então Maria Fernanda e Maurício Nabuco representariam a famosa cena de Mitch e Blanche. (...) Fomos ao Municipal convidá-la e, para surpresa nossa, ela aceitou, com a condição de que não houvesse ninguém da imprensa, especialmente fotógrafos. Concordamos, é claro. (...) A cerimônia começou: Maria representou duas cenas e Ronaldo discursou entregando a placa de prata...” (SEIXAS, 2008, pp. 84-86).

que Meireles escreveu um poema intitulado *Rosa*<sup>164</sup> para agradecer a generosidade da artista estrangeira; porém, não é possível comprovar a autenticidade de sua autoria.

Além de agitar o meio teatral brasileiro, Vivien Leigh também chamou muita atenção da imprensa, que publicou diversos artigos sobre sua carreira, comentando, sobretudo, seu desempenho no papel de Blanche DuBois no filme *Uma rua chamada pecado*. Nesse sentido, o crítico teatral A. Coimbra fez a seguinte observação:

E que dizer de sua criação máxima na tela, desde que tantas coisas melhores já foram escritas sobre o assunto, quando insinua a invencível capacidade de ternura e amor de sua Blanche, espargindo pelo amargo mundo, o néctar doce e levemente perfumado de seus sonhos?...*"I want magic!"*...E só ela o diria com perfeição...Blanche, magistralmente criada por Vivien Leigh incorporou-se definitivamente ao nosso patrimônio emocional. (CORREIO DA MANHÃ, 12/05/1962, 2º caderno, p.01)

Apesar desse acontecimento insólito para o teatro brasileiro não estar diretamente relacionado à trajetória percorrida pelo Bonde no Brasil, ele evidencia a paixão de Maria Fernanda pelo papel de Blanche DuBois, que praticamente consolidou sua carreira como atriz ao dar vida a essa personagem, conquistando o direito de interpretá-la com exclusividade durante muitos anos. Segundo a própria Maria Fernanda foi “algo inesquecível e, em demasia, aproveitável” conhecer Vivien Leigh pessoalmente (DIÁRIO DA NOITE, 10/05/1962, p. 18). Em outras palavras, acreditamos que essa experiência foi fundamental para que a artista brasileira aprofundasse sua relação psicológica e profissional com a heroína de *Streetcar*. Em 1963, a atriz, inclusive, decidiu fundar sua própria companhia teatral e convidou o diretor Flávio Rangel (1934-1988) para conduzi-la em uma nova montagem de *Um bonde chamado desejo* no Rio de Janeiro. Essa montagem será nosso objeto de estudo na próxima subseção.

### 2.3.3 MARIA FERNANDA SOB A DIREÇÃO DE RANGEL, 1963

No início de 1963, a atriz Maria Fernanda decidiu formar sua própria companhia teatral – o Teatro Maria Fernanda – a fim de montar *Um bonde chamado*

---

<sup>164</sup> "Tu és como rosto das rosas: diferente em cada pétala. / Onde estava o teu perfume? / Ninguém soube. / Teu lábio sorriu para todos os ventos e o mundo inteiro ficou feliz. / Eu, só eu, encontrei a gota de orvalho que te alimentava, como um segredo que cai do sonho..."



*desejo* no Rio de Janeiro. Ela convidou Flávio Rangel para dirigir a montagem do espetáculo. Apesar de ser muito jovem, o diretor já tinha comprovado sua capacidade ao conduzir ótimos espetáculos. Além disso, ele foi o primeiro agente criativo brasileiro a administrar o Teatro Brasileiro de Comédia<sup>165</sup> (TBC).

Acreditamos que Rangel, aos olhos de Maria Fernanda, era o diretor mais capacitado para levantar o espetáculo de *Streetcar* de acordo com a dinâmica proposta originalmente por Tennessee Williams por dois motivos: primeiro, porque ele, ao dirigir *A morte do caixeiro-viajante*, de Arthur Miller, em 1962, se familiarizou com a estética do teatro do pós-guerra americano; e, segundo, ao adaptar a peça *Gimba*, de Guarnieri, em 1963, para a Sétima Arte, ele incorporou técnicas e procedimentos cinematográficos a sua expressividade artística. Em outras palavras, de certa maneira, Rangel poderia reproduzir a dinâmica teatral adotada por Kazan para a direção do espetáculo de *Streetcar*, ou melhor, para a direção do filme *Uma rua chamada pecado*. Concluímos isso ao considerar que Maria Fernanda era fã de Vivien Leigh e desejava que sua versão da peça fosse mais cinematográfica do que teatral. De acordo com a própria Maria Fernanda:

Após conviver tanto com Blanche, achei-me com direito de vesti-la. É claro que não é um trabalho absoluto de criação. Segui a trilha da produção americana, dirigida por Elia Kazan, que tanto marcou a peça. É mais uma questão de gosto feminino, na escolha do que me fica bem como Blanche DuBois. (CORREIO DA MANHÃ, /10/1963, 5º caderno, p. 03).

De qualquer maneira, independente dessa ou outras conjecturas, que podem ou não explicar as razões que levaram Maria Fernanda a escolher Flávio Rangel para dirigi-la, uma certeza nós temos: a atriz queria se aprofundar ainda mais na sua relação com o papel de Blanche DuBois, tomando como referência a atuação realizada por Vivien Leigh no filme de 1951. Logo, intuímos que ela decidiu criar o Teatro Maria Fernanda para este propósito.

Em fevereiro de 1963, Van Jafa anunciou, em uma nota curta no jornal Correio da Manhã, que a “bonita atriz” Maria Fernanda estava se preparando para “levar *Uma rua chamado pecado*” ao Rio de Janeiro (CORREIO DA MANHÃ,

---

<sup>165</sup> Em 1960, o mecenas Franco Zampari contratou Flávio Rangel para ser diretor do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), tornando-se o primeiro brasileiro a gerir a companhia. Segundo o próprio Rangel, *O pagador de promessas* (1960), de Dias Gomes (1922-1999), era a peça “perfeita” para iniciar sua gestão à frente do TBC porque ela era “brasileiríssima”, “uma peça que respira Brasil”, com uma “significação social importante” (SIQUEIRA, 2001, p. 95).



17/02/1963, 5º caderno, p.05). Em outubro, ele fez outra nota, declarando que os ensaios da nova versão brasileira de *Streetcar* estavam sendo realizados, sob a direção de Flávio Rangel, no Teatro Meia-Noite, do Copacabana (CORREIO DA MANHÃ, 10/10/1963, p. 2º caderno, p. 03). Ainda em outubro, o crítico carioca escreveu que “toda cidade” já sabia que “Maria Fernanda mais uma vez vai viver, com o talento e o ‘charme’ que Deus lhe deu e o Diabo enfeitou, a premiada personagem de Tennessee Williams, Blanche DuBois, de *Um bonde chamado desejo*” (CORREIO DA MANHÃ, 12/10/1963, 2º caderno, p.05). E, por fim, na última semana do referido mês, Van Java (CORREIO DA MANHÃ, 23/10/1963, 2º caderno, p. 03) relatou que a artista escolheu *Streetcar* como “seu triunfo” para inaugurar sua companhia teatral.

Em entrevista cedida a Van Jafa (CORREIO DA MANHÃ, 26/10/1963, 2º caderno, p. 05), Maria Fernanda fez referência a sua relação prévia com a heroína de *Streetcar*, comentando, as dificuldades do ofício de ser atriz. Além disso, ela explica que:

Tecnicamente, Blanche DuBois é um papel muito difícil que requer um imenso treino físico, uma resistência nervosa incomparáveis. Artisticamente é uma personagem de tal modo humana e verdadeira que qualquer descuido, qualquer imperfeição pode prejudicá-la. (CORREIO DA MANHÃ, 26/10/1963, 2º caderno, p. 05).

Na referida entrevista, Maria Fernanda comentou também que os textos dramáticos são obras de artes abertas a mais de uma possibilidade interpretativa. Desta forma, elas são capazes de “atingir todas as sensibilidades”. Então, a atriz relacionou essa perspectiva literária do texto teatral à interpretação de *Streetcar*, explanando sobre os motivos que levam a peça a ser um espetáculo complexo para ela; sobretudo, no tocante à sua direção. Segundo Maria Fernanda:

É uma experiência curiosa passar por três direções de um mesmo trabalho, pois todos sabem que *Um bonde chamado desejo* foi dirigido na Bahia por Charles McGaw, diretor americano, especialista em Tennessee Williams; em S[ão] Paulo por Augusto Boal, premiado ano passado por sua direção<sup>166</sup>, e agora no Rio estou sendo dirigida por Flávio Rangel. (...) Cada diretor ao ler um texto, além do que ali está escrito, está conscientemente ou inconscientemente acrescentado a sua visão pessoal do problema. É essa possibilidade de interpretação que faz a obra de arte ampla e

---

<sup>166</sup> Ao longo de nossa pesquisa, devido à escassez de fontes de informação, não conseguimos identificar quais prêmios Augusto Boal recebeu em São Paulo pela direção de *Um bonde chamado desejo* em 1962.

universal. (...) No caso de *Um bonde chamado desejo* muito se tem dito, escrito, analisado, criticado e até negado, mas uma constante resiste a tudo. É uma peça onde o “ser humano” é apresentado tal como ele é: frágil e desprotegido, brutal e vibrante, sobretudo cruel, porém é uma peça que tem um único apelo – o do amor. (CORREIO DA MANHÃ, 26/10/1963, 2º caderno, p. 05).

Segundo Flávio Rangel (RANGEL apud SIQUEIRA, 2001, p. 140), Maria Fernanda entrou em contato com ele e lhe pediu para que fizesse uma “edição” de *Um bonde chamado desejo*, de Williams. De acordo com o diretor, Williams é “um autor de base realista”, que procurou “uma forma de expressão que tivesse coisas novas”. Nesse sentido, no programa da montagem de *Streetcar* de 1963, Rangel publicou suas considerações sobre o dramaturgo estadunidense e, principalmente, sobre a peça em questão. Ele confessou que sempre desejou dirigir as obras que compõem o acervo canônico de Tennessee Williams. Em especial, *Retrato de uma Madonna*<sup>167</sup> e *Streetcar*. Rangel afirmou que “a sensibilidade, a inteligência, a compaixão e o poder de análise existentes em *Um bonde chamado desejo* tornam esta peça fascinante para um diretor”. Ele também declarou que *Streetcar* “divide a obra do escritor americano, as peças anteriores seriam pesquisas para o domínio de seus meios de expressão, e suas personagens femininas esboços para o desenho final: Blanche DuBois”. Segundo Rangel (RANGEL apud SIQUEIRA, 2001, p. 140), a heroína é “uma figura frágil, criada num mundo de ilusão, protegendo-se numa espiritualidade e num passado aristocrático para os quais não mais existe lugar”. Ainda segundo Rangel, “ela é destruída pela brutalidade, pela ignorância e pela ausência de ternura dos que a cercam”. Para ele, Blanche é um “símbolo maior do que parece à primeira vista”. Ademais, o diretor utilizou a tradução do professor Brutus Pedreira, que até então ainda não havia sido publicada oficialmente para o público leitor de teatro brasileiro, como base para a condução da *mise-en-scène*.

*Um bonde chamado desejo*, estrelando Maria Fernanda, sob a direção de Rangel, estreou em 22 de outubro de 1963 no palco do Teatro Dulcina, em benefício da Casa do Estudante, obtendo excelente repercussão entre espectadores cariocas. Em menos de uma semana em cartaz, a atriz e o diretor perceberam a boa movimentação do caixa do teatro e “colocaram por escrito” sua remuneração – “cinco por cento da renda líquida de bilheteria” (RANGEL apud SIQUEIRA, 2001, pp. 140-141).

---

<sup>167</sup> Título original em língua inglesa: *Portrait of a Madonna*.

Para o crítico Sérgio Britto (BRITTO apud MICHALSKI, 2004, pp.22-26), *Um bonde chamado desejo* foi um dos espetáculos “mais profissionais” e “mais amadurecidos” que o teatro brasileiro ofereceu ao público carioca na época. Para o crítico, a direção de Rangel foi “excepcionalmente vigorosa, máscula, enxuta”. Segundo Britto:

Tudo na montagem e na interpretação é claramente intencional e premeditado em função da transposição cênica do texto. (...) As relações de cada personagem com cada um dos outros são bem explicadas na encenação. Blanche tem um comportamento, um tom de voz, um tipo de olhar que – sem quebrar a unidade do personagem – variam consideravelmente quando ela se dirige a Stella, a Stanley, ou a Mitch, e o que vale para Blanche vale para todos os outros. Com isto, estabelece-se no palco uma autenticidade de vivência que confere à luta de Blanche DuBois contra o mundo que a rodeia uma dimensão patética. (BRITTO apud MICHALSKI, 2004, pp.22-26).

Entretanto, Britto fez algumas ressalvas ao trabalho de Rangel, não em relação à forma como foi exposto o conteúdo poético de *Streetcar*, mas a outros “detalhes da direção”, que surgem exatamente pela “autenticidade de vivências” mencionada acima. Britto observou que Rangel perturbou a “fluência” e o “bom gosto do espetáculo” com pinceladas de “teatralidade excessiva” no que diz respeito à presença da personagem florista no tablado, “cujo pregão”, em demasia “insistente” e “óbvio”, diminuiu “o impacto emocional que seria provocado por uma intervenção mais discreta”. Ademais, ainda sobre a direção de Rangel, Britto apontou como “desnecessária” a “apresentação de *twist* <sup>168</sup> na cena do jogo de pôquer”, considerou a iluminação “excessivamente” colorida e, por fim, observou que o “volume da música” foi mal regulado, abafando as vozes dos interpretes.

Além disso, o crítico observou também que Maria Fernanda fez de Blanche DuBois uma personagem “completa”, extremamente “feminina” e “sofrida”. No entanto, Britto discordou da “revelação prematura da neurose de Blanche”. Ou seja, ele percebeu que a “estilização” – realizada pela atriz – deixou o “comportamento” neurótico da personagem “por demais” nítido “desde a primeira cena”. Em outras palavras, segundo o crítico, desde o início do espetáculo, a plateia percebeu que Blanche se “move” em um universo “completamente” diferente das outras “pessoas”; quando, na verdade, “esta descoberta deveria ser mais gradativa” (BRITTO apud MICHALSKI, 2004, pp.22-26).

<sup>168</sup> Estilo de dança de passos rápidos, que surgiu nos Estados Unidos nos anos de 1960.

De acordo com Van Jafa (CORREIO DA MANHÃ, 29/10/1963, 2º caderno, p. 03), *Um bonde chamado desejo* pertence ao “grupo de peças, que pela sua grandeza intrínseca, resiste mesmo a um equívoco do espetáculo”. Segundo o crítico, Rangel fez alguns “cortes” da tradução de *Streetcar*, realizada por Brutus Pedreira<sup>169</sup>; porém, mesmo assim, ela atendeu a “realidade do texto” e não deixou de “estar atenta” à poesia de Williams. Ainda de acordo com Van Jafa (CORREIO DA MANHÃ, 29/10/1963, 2º caderno, p. 03), Rangel “dinamizou o texto de Tennessee Williams em vez de criar a atmosfera de tensão tão necessária ao drama”. Para o crítico do Correio da Manhã, o diretor se equivocou na escolha dos atores e das atrizes (ou no “trabalho que dispensou a eles, não sendo suficiente para o afinamento do espetáculo”). Segundo Van Jafa, nesse sentido, a atriz Maria Fernanda viveu “sua Blanche com intensidade por vezes mais do que devia”; e, em alguns momentos, “pensou” que o papel se tratava de um “grande monólogo”. Além disso, Van Jafa observou que a atriz não teve domínio completo de sua voz, que, às vezes, tornou-se de “difícil audição” ao enunciar “frases sopradas” ou “ditas com muita rapidez”. Ademais, Van Java (CORREIO DA MANHÃ, 09/11/1963, 2º caderno, p. 05), fez questão de reforçar “a importância do texto de Tennessee Williams”, que merecia “voltar ao teatro”, diante da montagem realizada pelo Teatro Maria Fernanda, insistindo que *Streetcar* faz parte de um grupo seleto de peças que “resiste a um equívoco de espetáculo”. Para ele, “a beleza” do texto de Williams e a “grandeza intrínseca das situações dramáticas” da peça “chegam até a plateia e convencem o espectador” até mesmo em uma montagem mal elaboradas.

Sérgio Britto e Van Java<sup>170</sup> assistiram à montagem de *Uma rua chamada pecado* e escreveram suas observações sobre o espetáculo realizado pelos Artistas Unidos em 1948. Desde então, a dramaturgia de Williams se manteve viva para os membros da comunidade teatral brasileira. Em 1963, ambos os críticos presenciaram uma nova geração de atores e atrizes brasileiros a interpretar *Streetcar*, sob o título *Um bonde chamado desejo*, sem o apoio de agentes criativos estrangeiros, o que demonstrou a evolução do teatro brasileiro no processo de

---

<sup>169</sup> Gostaríamos de lembrar que Jafa já havia se pronunciado desfavoravelmente à tradução de Pedreira por ocasião da montagem de *Streetcar* produzida pelo Teatro Oficina.

<sup>170</sup> Sérgio Britto foi responsável pela enquete da rádio Roquete Pinto sobre as melhores peças exibidas no Rio de Janeiro em 1948, na qual *Uma rua chamada pecado* se destacou.. E, Van Java foi o crítico que mais produziu análises sobre as montagens de *Streetcar* no Brasil. Ele analisou as montagens de 1948, 1962 e 1963.

modernização dos espetáculos. Em outras palavras, na década de 1960, apesar da crise permanente que a arte dramática sempre pareceu viver no Brasil, os agentes criativos brasileiros atingiram sua autonomia e ampliaram sua capacidade técnica (em relação às diversas áreas como, por exemplo, interpretação, direção, iluminação e cenografia) para a prática teatral moderna.

No fim de 1963, Rangel foi para os Estados Unidos a fim de aperfeiçoar em arte dramática. Então, Maria Fernanda passou a dirigir *Um bonde chamado desejo*. Ela e sua companhia levaram o espetáculo para Curitiba, abrindo a temporada do Teatro Guaíra em janeiro 1964. No programa da peça produzido para a apresentação do espetáculo, Maria Fernanda comentou sobre sua primeira experiência como produtora teatral<sup>171</sup>, agradecendo ao general Ney Braga, governador do estado do Paraná, pela colaboração cedida à montagem de *Streetcar* na capital paranaense.

Ainda em 1964, no entanto, João Goulart foi destituído da presidência da República Federativa do Brasil, por meio de um golpe civil-militar. Então, os generais do exército brasileiro assumiram o poder e, com o aval de determinados setores da sociedade civil organizada, estabeleceram uma Ditadura, diminuindo paulatina e sistematicamente a participação democrática dos cidadãos brasileiros. Logo, a população civil começou a perder seus direitos individuais, especialmente o direito ao voto. Em pouco tempo, os oficiais do alto-escalão não estariam mais dispostos a colaborar com o desenvolvimento da Arte; e, por conseguinte, com o teatro brasileiro. Nesse sentido, os “anos de chumbo” foram difíceis para classe artística brasileira, uma vez que o Regime Militar cerceou a liberdade de expressão e instituiu a censura no país. Diversos cidadãos, sobretudo, intelectuais e artistas, foram perseguidos, presos, torturados, exilados ou mortos pelos militares.

Maria Fernanda foi uma das artistas censuradas ao se apresentar em *Um bonde chamado desejo* no Teatro Martins Pena, em Brasília, em 08 de fevereiro de 1968. Durante o espetáculo, agentes do Departamento de Ordem Política e Social, o

---

<sup>171</sup> Muito pouco temos a dizer sobre esse nosso primeiro trabalho como produtora. É o resultado de sacrifícios mas de alegrias, amor e seriedade. Esperamos poder transmitir-lhes alguns desses sentimentos. *Um bonde chamado desejo* e seu personagem Blanche Dubois dar-lhes-ão bem uma idéia de como o ser humano está necessitado disso e nada mais – da sua compreensão, da sua tolerância, sua piedade. Contamos com ela. São inúmeros os problemas para a composição de um grupo de teatro – os poderes públicos e a iniciativa privada dão-nos uma contribuição tão pálida! – Estamos comprometidos com uma geração vigorosa, jovem, de cultura e de inteligência. (Programa de *Um bonde chamado desejo*, sob a direção de Maria Fernanda, 1964).

temido DOPS, e do Sistema Nacional de Informação (SNI) foram ao teatro para um cumprir a ordem de interdição da peça. (CORREIO DA MANHÃ, 10/02/1968, p. 01). Após o término da apresentação, eles entregaram uma notificação a Maria Fernanda e ao seu esposo, o ator Oscar Araripe: ambos deveriam comparecer em dois dias no Serviço de Censura para pagar uma multa por terem se utilizados de termos previamente proibidos. Sendo assim, o casal foi conversar com Manuel Felipe de Sousa Leão, chefe do Serviço de Censura, a fim de receber esclarecimentos sobre o ocorrido. Eles queriam saber os motivos que levaram Leão a cortar a palavra “gorilas” do enunciado: “Esta mesa de pôquer parece que só tem gorilas”. O censor também havia cortado os termos “galinha” e “vaca” em outras passagens do texto. Então, os artistas pediram ao censor uma lista com palavras que podiam substituir esses termos considerados imorais; porém, ele se recusou em fornecê-la, demandando que Brutus Pedreira fizesse uma nova tradução de *Streetcar*. Porém, quando foi informado que o tradutor havia falecido, achou muito estranho (JORNAL DO BRASIL, 09/02/1968, 1º caderno, p. 18). Segundo Rieche (2016, p. 226), após a “altercação com o censor ‘responsável’, a atriz foi suspensa do exercício da profissão por trinta dias, sob a alegação de que a realização daquele tipo de teatro ‘comprometia os destinos espirituais da cultura brasileira’”.

Em uma entrevista coletiva, Maria Fernanda declarou que a atitude do censor não refletia a pensamento do governo. Além do mais, a atriz esclareceu que esse incidente não foi um caso isolado, sendo considerado “uma ameaça flagrante à cultura brasileira e à inteligência do país”. Logo, ela contratou o advogado Laerte Ramos Vieira, que redigiu uma petição “contra ato de censura federal, que interditou a peça *Um bonde chamado desejo*”, alegando que a companhia Teatro Maria Fernanda visava apenas a “recreação” dos seus espectadores. Sobre o ocorrido a Associação Nacional de Escritores (ANE) emitiu uma nota condenando a “proibição do espetáculo, bem como a suspensão das atividades profissionais da atriz Maria Fernanda e do ator Oscar Araripe”. Ao concluir a nota, a ANE declarou que *Streetcar* é uma obra “internacionalmente reconhecida” e não deve ser submetida à censura, enfatizando que sua interdição violava “os fundamentos da criação artística” e “os valores defendidos pela civilização”, “razão pela qual os escritores brasileiros não podem tolerar semelhante arbitrariedade” (CORREIO DA MANHÃ, 11/02/1968, p. 01). Em uma entrevista, intitulada *A arte de ser Maria Fernanda*, concedida a Wilson Cunha, a atriz fez a seguinte observação sobre a peça:



*Um bonde chamado desejo* apresenta ainda uma grande atualidade porque fala de coisas fundamentais como a constante solidão, ascensão das novas classes, a decadência de uma estrutura arcaica. Nesta remontagem enxugamos um pouco o texto naquilo que ele apresentava de mais melodramático. Tenho pena de que a peça não tenha sido escrita hoje, dentro de uma dinâmica mais atual. (JORNAL DO BRASIL, 11/02/1968, caderno B, p. 01)

A censura imposta a *Streetcar* causou revolta na comunidade artística brasileira, dando início a diversas manifestações políticas, lideradas por artistas e intelectuais brasileiros solidários a Maria Fernanda. O ator Renato Borghi relata que encontrou Maria Fernanda em uma dessas manifestações. Segundo ele, a atriz não demonstrava abatimento por ter sido censurada<sup>172</sup>. Além disso, com a forte pressão dos órgãos de imprensa, que se posicionaram contra a postura arbitrária do Serviço de Censura, o governo liberou novamente a peça para ser exibida.

Acreditamos que a interdição de *Streetcar* foi estabelecida de devido à associação direta entre a personagem Stanley Kowalski (ex-militar, veterano de guerra, que havia lutado em Salerno) – a termos pejorativos (gorila, bode, porco, macaco, primata, homem das cavernas, etc) em várias passagens do texto, especialmente, no fim da cena IV, na qual Blanche o caracteriza como uma “criatura subumana”. Ademais, os atos de selvageria e de violência gratuita por parte de Stanley, como esmurrar sua esposa perceptivelmente grávida e violar sua cunhada sem apresentar qualquer tipo de mortificação, não poderiam ser perpetrados por um militar que deve obedecer a um código de honra, ser um cidadão de bem e estar sempre disposto a se sacrificar pela sua nação.

Apesar da repressão sofrida, pelo que tudo indica Maria Fernanda não deixou se afetar e continuou dirigindo o “Bonde” pelo Brasil. Tentamos rastrear quais foram as cidades por onde sua companhia se apresentou após a revogação de interdição da peça, mas infelizmente não obtivemos sucesso em nossa pesquisa. Não obstante, até aquele momento, segundo uma nota de jornal circunstancial, *Streetcar* já havia sido encenada “mais de mil vezes” no Brasil.

---

<sup>172</sup> Segundo Renato Borghi: Alguns anos depois, encontrei com ela na Cinelândia, durante uma manifestação política, no auge da ditadura. Era uma manhã de verão e o sol do Rio brilhava numa intensidade estonteante. Avistei Maria Fernanda sentadinha na grama passando creme no rosto, nos braços e nas pernas. Beije-a e perguntei como ela estava. Maria radiante respondeu: Estou ótima, meu bem. Enquanto me politizo ouvindo o Wladimir Palmeira, aproveito esse sol maravilhoso pra me bronzear um pouco. Maria Fernanda era o que eu chamo de fora de série (BORGHI apud SEIXAS, 2008, pg. 84).

## 2.4 UM BONDE CHAMADO DESEJO DIRIGIDO POR JAESS 1974, 1996.

Nós decidimos abordar nesta seção, devido à escassez de informações, duas montagens de *Um bonde chamado desejo*, que foram realizadas pelo mesmo diretor, Kiko Jaess. Começaremos pela montagem estrelada pela atriz Eva Wilma<sup>173</sup> em 1974; e, finalizaremos com a estrelada pela atriz Flávia Pucci em 1997. Por conseguinte, deixaremos a montagem realizada no Teatro Tereza Rachel, em 1985, para a próxima seção.

As mazelas sociais e políticas, que aos poucos iam surgindo no Brasil, durante a Ditadura Militar, alteraram profundamente as perspectivas da comunidade artística, que visava combater a repressão por meio de suas obras. Logo, os militares, ao recorrer aos órgãos de repressão como o Serviço de Censura, o Departamento de Ordem Política e Social e o Sistema Nacional de Informação intensificaram a censura, punindo intelectuais e artistas, que questionavam as ações do governo por meio de suas obras. Em relação à prática teatral, ao longo da década de 1970, os militares permaneceram intransigentes; a princípio, apenas interditando espetáculos<sup>174</sup>, muitas vezes sem um bom motivo, como foi o caso de *Streetcar*. É nesse contexto desfavorável que o diretor Kiko Jaess montou a peça, estrelando Eva Wilma no papel de Blanche DuBois.

Em entrevista *concedida* a jornalista Anna Lee (FOLHA DE SÃO PAULO ILUSTRADA, 03/10/1997), por ocasião da remontagem realizada na década de 1990, Jaess recordou que, durante uma viagem que fez a Nova Iorque, conversou pessoalmente com Tennessee Williams em um bar e o autor lhe outorgou uma autorização improvisada por escrito, em um “guardanapo”, para dirigir *Streetcar* no Brasil. Ainda na referida entrevista, o diretor lembrou ainda que estava “apenas com 25 anos” de idade e “não tinha pulmão” para “respirar a profundidade” do autor

---

<sup>173</sup> Gostaríamos de esclarecer que boa parte dos dados, relativos à repercussão da montagem de *Streetcar* de 1974, foi extraída de artigos de jornais digitalizados e disponibilizados pelo *blog* da atriz Eva Wilma. Selecionamos alguns deles para a redação dessa seção. Todavia, devido à forma como esses textos foram recortados, não tivemos acesso aos nomes dos veículos de informação que os publicaram. Assim sendo, eles serão indicados por meio de notas de rodapé.

<sup>174</sup> Apesar da virtual perseguição pela censura, ainda houve espetáculos de grande importância, como *Liberdade*, *Liberdade* e *Gota d'água*, que marcaram época, assim como poucos outros, que falavam do Brasil aos brasileiros por linhas indiretas. As piores consequências da censura, mesmo assim, não foram as peças proibidas, mas, sim, as carreiras ceifadas de autores conhecidos que abandonaram o teatro, ou as de outros que não puderam alçar voo em função dos obstáculos erguidos nos caminhos da criação teatral. (HELIODORA, 2015, p. 408).

estadunidense; ou seja, ele não tinha condições intelectuais para compreender as sutilezas de *Streetcar* na década de 1970. Ele fez algumas observações à jornalista sobre o encadeamento da peça, lembrando que não estava apto para compreender a poética do dramaturgo no tocante a determinados motivos dispersos ao longo de sua narrativa dramática, como, por exemplo, a negação da estética realista. Em várias passagens do texto, sobretudo na cena IX, Williams revelou sua aversão às convenções do teatro realista por meio do discurso de Blanche DuBois<sup>175</sup>, utilizando como pretexto a preferência da protagonista pela ilusão criativa ao invés da simples aceitação da realidade. Esse é um tema recorrente na dramaturgia de Williams. Ademais, Jaess também indicou que era imaturo para assimilar a relação direta entre a solidão e o apetite sexual que a heroína sente. Conforme Anne Lee:

Jaess explica que a maior diferença entre sua atual montagem e a primeira está no enfoque. "As mudanças são conceituais. A experiência de vida me trouxe lucidez. Só hoje entendo o real significado de algumas palavras de Tennessee", disse. Segundo Kiko Jaess, são frases como: "Eu nunca digo a verdade, sempre digo aquilo que deveria ser a verdade", "Relações com estranhos eram as únicas coisas capazes de encher meu coração vazio" e "O desejo é o oposto da morte" que o ligam à obra de Williams. "Ele trata da condição humana. Fala da crueldade e das mazelas das pessoas, sem condená-las. De certa forma glorifica o marginal. É isso que me apaixona na obra dele. Eu sou um marginal", disse Jaess (FOLHA DE SÃO PAULO ILUSTRADA, 03/10/1997).

A atriz Eva Wilma recebeu um "convite irrecusável" de Kiko Jaess para dar vida à Blanche DuBois durante os últimos episódios da novela *Barba Azul*, exibida pela Rede Globo de Televisão. Mesmo sabendo que "seria imprudente acumular gravações com ensaios e estreia teatral", ela o aceitou. A artista já "conhecia" o autor da peça *O demorado adeus*<sup>176</sup> (1940) e já tinha assistido à atuação de Vivien Leigh no papel em *Uma rua chamada pecado* (WILMA apud. STEEN, 2006, p. 119). Para a atriz<sup>177</sup>, "Blanche simboliza a delicadeza, a sensibilidade, a fragilidade. Representa a beleza e a poesia de pessoas que estão à beira da loucura".

---

<sup>175</sup> Blanche: Não quero realismo. Eu quero magia. Sim, sim, magia. É o que tento dar às pessoas. Não digo a verdade, digo o que deveria ser verdade. E se isso é pecado, que eu seja amaldiçoada para sempre. Não acenda a luz! (WILLIAMS, 1976, p. 169).

<sup>176</sup> Título original da peça em língua inglesa: *The Long Goodbye*.

<sup>177</sup> Em *Uma encantadora neurótica* (BLOG DA ATRIZ EVA WILMA. Disponível em: <<http://eva-wilma.blogspot.com/search/label/Um%20bonde%20chamado%20desejo>>. Acesso em: 11 mar. 2020).

De acordo com o crítico teatral Sábato Magaldi<sup>178</sup>, “foi o fascínio do papel e da obra que trouxe Eva de volta ao palco” porque ela considerava a personagem um “prato”, que é servido pelo teatro a cada dez anos. Segundo Magaldi:

Blanche tem uma dimensão infinita, no excesso de lucidez dos que estão na véspera da loucura. A síntese de Blanche-Kowalski representa o choque dos velhos valores com os novos e reais. Kowalski simboliza a realidade em termos de violência e estamos vivendo este mundo de violência<sup>179</sup>. O que fica de Blanche para Eva, é o que todos desejamos que fique dentro de nós: a poesia e a dimensão fantástica que antecede o desligamento do mundo das criaturas ditas normais<sup>180</sup>.

Magaldi, ao comentar sobre a relação de Eva Wilma com o papel, quis na verdade, por meio da complexa dimensão social de *Um bonde chamado desejo*, denunciar a ingerência militar sobre a vida cotidiana dos brasileiros, sobretudo, daqueles mais socialmente desfavorecidos, os párias, os marginalizados, os excluídos do sistema, enfim, todos aqueles que Tennessee Williams sempre se identificou pessoalmente e retratou em suas peças. Conforme Magaldi:

Tennessee Williams sempre foi por ela admirado nas peças e nos filmes. Eva não concorda com os que o acusam de excesso de psicologismo. Acha que Williams trabalha a psicologia social. Vejam-se, no *Bonde*, as personagens da negra, da mexicana, de Estela (sic) e de Blanche, representativas de extratos da sociedade. E não riam: pede Eva: “Eu o vejo como um precursor do tropicalismo Palmeiras, bananeiras, cadeiras de vime, o calor – há sempre ali algo do Terceiro Mundo”<sup>181</sup>.

No comentário acima, acreditamos que Sábato Magaldi utilizou o nome da atriz como pretexto para abordar à crise que o teatro brasileiro estava atravessando.

---

<sup>178</sup> Em *Só mesmo Blanche DuBois faria Eva Wilma voltar aos palcos* (BLOG DA ATRIZ EVA WILMA. Disponível em: <<http://eva-wilma.blogspot.com/search/label/Um%20bonde%20chamado%20desejo>>. Acesso em: 11 mar. 2020).

<sup>179</sup> Ao mesmo tempo em que Magaldi trata da relação de Eva Wilma com Blanche DuBois, ele deixa nas entrelinhas de seu texto questões de cunho político, insinuando a forte repressão militar sobre a arte dramática. Nesse sentido, Magaldi utiliza o nome primeiro nome da atriz como um pretexto para fazer uma analogia entre o contexto social que a protagonista de *Streetcar* está inserida ao panorama sócio-político brasileiro que facilmente pode ser atrelado à truculência de Stanley Kowalski, ex-militar, veterano de guerra, considerado um símbolo de violência e de repressão.

<sup>180</sup> Em *Só mesmo Blanche DuBois faria Eva Wilma voltar aos palcos*, (BLOG DA ATRIZ EVA WILMA. Disponível em: <<http://eva-wilma.blogspot.com/search/label/Um%20bonde%20chamado%20desejo>>. Acesso em: 11 mar. 2020).

<sup>181</sup> Em *Só mesmo Blanche DuBois faria Eva Wilma voltar aos palcos*, (BLOG DA ATRIZ EVA WILMA. Disponível em: <<http://eva-wilma.blogspot.com/search/label/Um%20bonde%20chamado%20desejo>>. Acesso em: 11 mar. 2020).

E a relação que o crítico fez entre Tennessee Williams e as expressões “psicologismo”, “psicologia social”, “tropicalismo”<sup>182</sup> e “Terceiro Mundo” é emblemática. Ao meditarmos os motivos pelos quais Magaldi relacionou o autor estadunidense e sua obra aos significados desses termos, inferimos que ele queria sugerir um paralelo entre a natureza autoritária dos homens brancos da região sul dos Estados Unidos e o militarismo brasileiro crescente da década de 1970. Portanto, Magaldi comparou a atmosfera sombria e degradante de Nova Orleans, descrita na rubrica inicial da peça, com a realidade opressiva e infame do Brasil da época. Em outras palavras, Magaldi insinuou, na verdade, a dificuldade que diversos setores da sociedade civil, sobretudo, o meio teatral, estavam enfrentando ao sugerir para os espectadores/leitores (cidadãos) refletissem sobre sua condição sócio-política durante a Ditadura Militar, que violentamente suprimiu direitos individuais, especialmente, a liberdade de expressão.

Segundo Eva Wilma (WILMA apud STEEN, 2006, p. 119), os ensaios foram “tumultuados”, e “faltava integração da equipe”; no entanto, o cenário de Gianni Ratto era “deslumbrante” e o “texto magnífico”. A peça foi traduzida por Gilberto Di Pietro; porém, sua versão não foi editada comercialmente, impossibilitando, sua análise literária.

*Um bonde chamado desejo* estreou, com Eva Wilma no papel de Blanche DuBois, sob a direção de Jaess, no segundo semestre de 1974 no palco do Teatro SESC Anchieta, em São Paulo<sup>183</sup>. Sobre a estreia da peça, a atriz Eva Wilma declarou ter “ficado com a sensação de não ter conseguido uma interpretação à altura do texto e do cenário” (WILMA apud STEEN, 2006, p.119). No entanto, mesmo assim, ela recebeu “elogios da direção”. Segundo a atriz (WILMA apud STEEN, 2006, p.119), “o público lotou o teatro durante toda a temporada e reagiu

---

<sup>182</sup> O tropicalismo foi um movimento cultural composto por diversos artistas, como, por exemplo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Glauber Rocha, José Celso Martinez Corrêa, entre outros. Apesar de receber a influência de diferentes manifestações artísticas, o tropicalismo era essencialmente musical e buscava a inovação estética. Inclusive, o nome do movimento é derivado de uma canção intitulada *Tropicália*, do cantor baiano Caetano Veloso. O músico tropicalista foi preso em 1969. Posteriormente, ele se auto-exilou no início dos anos de 1970, com o intuito de se preservar. Em síntese, politicamente, o tropicalismo questionava a realidade brasileira por meio de um espírito de contestação e rebeldia crescente, que desagradava setores mais conservadores da sociedade brasileira, especialmente, os oficiais do alto-escalão do Exército Brasileiro.

<sup>183</sup> Recorremos a todos os instrumentos de pesquisa disponíveis pela INTERNET para estabelecermos as datas, a cronologia dos fatos envolvendo o espetáculo. No entanto, obtivemos informações esparsas sobre o período que a peça permaneceu em cartaz e documentos pouco relevantes para o estudo de recepção aplicada à Streetcar.

muito bem ao espetáculo”. Em entrevista cedida à revista *Veja*<sup>184</sup>, Eva Wilma afirmou que sentiu orgulho de “ter realizado um espetáculo intimista, psicológico, para uma plateia constante de 400 pessoas com a respiração presa”. Sobre seu papel, mesmo apesar da crítica especializada ver com estranheza sua composição de Banche DuBois, a atriz declarou que fez da heroína uma personagem “patética”, “quase trágica”, fruto de uma análise profunda”.

Ademias, durante o tempo que o espetáculo ficou em cartaz, Eva Wilma atravessou uma crise emocional grave, ocasionada por problemas particulares, que afetou seu desempenho no tablado, interrompendo temporariamente a rotina de apresentações da peça<sup>185</sup>. A atriz ficou internada durante três dias para se recuperar da crise de nervos que lhe afligiu. Acreditamos que esse foi um dos motivos que causaram o desinteresse da crítica pela montagem do espetáculo.

Contudo, mesmo assim, *Streetcar* movimentou a bilheteria do Teatro Anchieta. Em síntese, encontramos apenas uma breve nota, redigida pelo crítico Tarcísio Grey, afirmando que a peça de Tennessee Williams “continuava faturando altíssimo” (A CIGARRA, 1975). Um dos fatos que podem ter incentivado os espectadores paulistanos a terem ido ao teatro assistir à peça foi a publicação do livro *Memória*, uma autobiografia de Tennessee Williams, publicado no início de 1975, que repercutiu nos jornais brasileiros.

Ao longo de nossa pesquisa sobre essa montagem de *Streetcar*, sob a direção de Jaess, infelizmente, não encontramos análises consistentes sobre o espetáculo<sup>186</sup>. Acreditamos que a escassez de textos críticos sobre a montagem de Jaess esteja diretamente relacionada ao engajamento político da crítica

<sup>184</sup> Em *Um porco-espinho* (BLOG DA ATRIZ EVA WILMA. Disponível em: < <http://eva-wilma.blogspot.com/search/label/1975> >. Acesso em: 11 mar. 2020).

<sup>185</sup> “Ao final de uma sessão de domingo, devido a um pequeno incidente em cena, terminei o espetáculo transtornada e cheguei ao meu camarim numa crise nervosa assustadora. Não conseguia parar de chorar e entrei em pânico. Edney me socorreu e me apoiou até que John me levasse ao médico, que naquela noite mesmo recomendou sonoterapia. Dormi três dias e três noites, com poucos e rápidos intervalos para a alimentação. Durante aqueles dias tomei consciência de que todo meu esforço para resistir ao envolvimento amoroso com Zara estava fracassando. Não tinha a menor idéia de como nossa relação iria evoluir nem sabia como resistir. Comecei a me sentir num beco sem saída. Quando me refiz, retomei os espetáculos e fui até o final da temporada com equilíbrio emocional” (WILMA apud. STEEN, 2006, p. 119-120).

<sup>186</sup> Na tese de doutorado de Renata de Souza Gomes, *Estudo sobre possíveis ressignificações de A Streetcar Named Desire de Tennessee Williams na sala de aula de Literatura dramática em um curso de Letras* (2014), tivemos ciência de que há um artigo sobre o espetáculo, intitulado *O Bonde está de volta*, publicado pelo jornal *Último Hora* (RJ) em 03 de novembro de 1974. Contudo, também não tivemos acesso a esse documento via Hemeroteca Digital.



especializada, que estava mais preocupada com a redemocratização do teatro do que tratar de uma obra que, apesar de sua significativa importância artística, já havia sido amplamente discutida pela sociedade brasileira em um passado relativamente recente; e, inclusive sendo interdita pelo Serviço de Censura, como já relatamos anteriormente. Além disso, acreditamos ainda que a inexperiência de Jaess como diretor e os problemas pessoais de Eva Wilma tenham aumentado o desinteresse dos críticos teatrais pela montagem de *Um bonde chamado desejo*. Entretanto, tivemos acesso a apenas uma única resenha crítica, publicada uma semana após a estreia, sob o título *Fora de tom*<sup>187</sup>. A resenha discorre objetivamente sobre as probidades literárias e cênicas do espetáculo em questão. Ela começa abordando a importância de Tennessee Williams, afirmando que, no teatro americano, ele é “o único equivalente de Anton Tchekhov: tem dele a sutileza, a alusão finíssima, a preferência por temas elegíacos e por personagens femininas”. Depois dessa consideração, a resenha evidencia as propriedades da montagem, abordando o “clima de nervosismo” da estreia, “capaz de afetar visivelmente a atriz principal, Eva Wilma, que desempenhou o papel de Blanche DuBois”. Segundo a resenha, Blanche é a “figura central” da “tocante tragédia”, uma mulher que percebe “esquizofrenicamente” a realidade, “uma Dueña Quixote feminina, que vive de suas fantasias, de seus sonhos e de seus ideais”. Ainda segundo a resenha, na dramaturgia de Tennessee Williams, o “tom é tudo”: “tudo acontece num timbre schumanniano em sua delicadeza melancólica”. Eis, então, que uma “segunda tragédia” se desenrolou diante dos espectadores que se encontravam na plateia do Teatro Anchieta no dia da estreia: tudo estava distorcido, “fora de foco”, exceto quando, “piedosamente”, a luz se apagava para anunciar o fim de uma cena e o início de outra. Em suma, o que ocorreu na estreia é que Eva Wilma “não encarnou a personagem diáfana em profundidade e tornou-a meramente exterior, com trejeitos grotescos que provocam por vezes risadas do público”. Além disso, de acordo com a resenha, Nuno Leal Maia, o ator que deu vida à Stanley Kowalski, conseguiu imprimir sobre o palco “a inteligência sádica e sutil do realista vulgar e impotente que, com ardil de uma pantera, esmigalha a louca Blanche em suas mãos”: a cena em que Stanley viola Blanche foi o melhor momento da estreia, lembrando “o rapto das Sabinas por um musculoso atleta romano”. Além do ator, os outros membros do

<sup>187</sup> Em *Fora de tom* (BLOG DA ATRIZ EVA WILMA. Disponível em: <<http://eva-wilma.blogspot.com/search/label/Um%20bonde%20chamado%20desejo>>. Acesso em: 11 mar. 2020).

elenco tiveram desempenho satisfatório; a tradução da peça feita por Gilberto Di Pietro foi “infeliz”, mas utilizável; e, o cenário, produzido por Gianni Ratto, evocou corretamente a decadência do *French Quarter*, o pobre bairro de Nova Orleans, onde a peça se desenrola. No mais: a resenha termina concluindo que “talvez” o melhor título para “essa versão fosse, no entanto, *‘Uma precipitação chamada fracasso’*”.

Kiko Jaess fez uma remontagem<sup>188</sup> de *Streetcar* no fim de 1996. Desta vez, o diretor tinha outras intenções para a condução do espetáculo da peça. De acordo com Jaess (JAESS apud. TAVARES, 03/10/1997, p. 06), enquanto a antiga montagem “era mais feminina” e “mostrava a visão da Blanche (personagem principal anteriormente vivida por Eva Wilma)”, a nova montagem era “mais moderna” e buscava “mostrar um realismo mais psicológico”, concentrando-se no “ator” e na “palavra”. Ainda de acordo com Jaess, portanto, sua direção se preocupou mais com “texto” do que com a “sofisticação da encenação”, definindo o “espetáculo como um drama sobre as frustrações e traumas de uma mulher que sofreu terrível desilusão amorosa”.

Jaess escolheu a atriz Flávia Pucci para dar vida ao papel de Blanche DuBois. Segundo Pucci<sup>189</sup>, “Blanche não consegue se adequar ao mundo e vive presa ao passado”. Além disso, para a atriz, a heroína “tenta seduzir as pessoas para que girem ao seu redor”; no entanto; ao entrar em uma “casa que não pertence a ela”, ou seja, na casa de Stanley, ela passa a “viver em conflito” com ele, o “astro-rei” de seu território (O FLUMINENSE, 09/01/1998, pg.01).

Infelizmente, devido à falta de fontes de informação sobre essa remontagem, não conseguimos encontrar dados suficientes para estabelecer a data e o local de estreia<sup>190</sup> de *Um bonde chamado desejo*, estrelando Flávia Pucci no papel de Blanche DuBois, sob a direção de Kiko Jaess. Não obstante, observamos que a trupe de Jaess encenou a peça em pelos menos dois teatros: primeiramente, no

<sup>188</sup> Devido à falta de fontes de informações, assim como ocorreu com a montagem de 1974, não conseguimos estabelecer a cronologia dos fatos envolvendo a remontagem de 1996.

<sup>189</sup> *Um bonde chamado desejo: clássico estreia hoje no Municipal*, artigo de Ana Crisitina Hemano, publicado pelo jornal O Fluminense (Niterói), 2º caderno, p. 01).

<sup>190</sup> Segundo o site Todo Teatro Carioca, o espetáculo de *Streetcar*, estrelando Flávia Pucci, sob a direção de Kiko Jaess, estreou no Teatro Tereza Rachel em 03 de outubro de 1997. (TODO TEATRO CARIOCA. Disponível em <<http://www.todoteatrocarioca.com.br/espetaculo/9757/um-bonde-chamado-desejo>>. Acesso em: 11 mar.2020). Porém, o crítico Edgar Olimpio de Souza da Revista Manchete fez alusão a essa remontagem em 23 de novembro de 1996.

Teatro Tereza Rachel (provavelmente, o local onde ocorreu a *première* da peça, permanecendo em cartaz por três meses); e, posteriormente, no Teatro Municipal de Niterói<sup>191</sup> (local onde ocorreu a comemoração de 50 anos da primeira apresentação de *Streetcar*, sob o título *Uma rua chamada pecado*, no Brasil.

Pelo o que tudo indica Kiko Jaess repetiu o insucesso da montagem realizada 22 anos antes. Segundo o crítico Edgar Olimpio de Souza (MANCHETE, 23/11/1996, p. 84), a direção de Jaess foi “convencional”, e a nova montagem de *Um bonde chamado desejo* foi “sem brilho” e despertou no “espectador nada além da curiosidade sobre o texto”, que apresentava claros “sinais de envelhecimento”.

Para o crítico teatral Macksen Luiz<sup>192</sup> (JORNAL DO BRASIL, 15/11/1997, p.09), no fim da década de 1990, *Streetcar* já fazia parte da “memória ficcional” do espectador brasileiro: primeiro devido às montagens nacionais realizadas anteriormente ao longo de cinco décadas no Brasil; segundo, devido também às suas adaptações cinematográficas<sup>193</sup>. Sendo assim, Macksen Luiz, defendeu que as novas montagens de *Streetcar* devem “considerar” essa “memória” e “extrair” toda a “vitalidade cênica” do texto, visando reproduzir “as qualidades e a consistência que fizeram da peça um exemplar bem acabado da obra de Tennessee Williams”. Portanto, toda e qualquer encenação de *Streetcar* realizada por uma trupe profissional deve ponderar sobre essas nuances de um texto considerado canônico, que há meio século havia entrado para o repertório do teatro brasileiro. Nesse sentido, “essa peça de Tennessee Williams sobrevive, sobretudo, da atmosfera que emana de seu universo psicológico, e não há como preencher a ausência de tal atmosfera com a repetição de clichês narrativos”. De acordo com Macksen Luiz, *Um bonde chamado desejo* é a “uma jóia do realismo psicológico”, que Tennessee Williams dominou com “sensibilidade” no auge de sua carreira como dramaturgo. Ainda de acordo com o crítico do Jornal do Brasil, “há”, em *Streetcar*, “um desenho psicológico dos personagens que, num quadro realista, alcança uma projeção poética e uma construção narrativa”. Nesse sentido, novas montagens de *Streetcar*

<sup>191</sup> *Peças para todos os gostos*, artigo de Rodrigo Faour (TRIBUNA DA IMPRENSA, Tribuna BIS, 09/01/1998, p. 01).

<sup>192</sup> Por ocasião do tempo que o espetáculo permaneceu em cartaz no palco do Teatro Tereza Rachel, o crítico Macksen Luiz escreveu o artigo *Em Realismo psicológico sem densidade*.

<sup>193</sup> Além da versão de Eia Kazan, há outra versão cinematográfica de *A Streetcar Named Desire* lançada em outubro de 1995, estrelando Jessica Lange no papel de Blanche DuBois. A atriz recebeu o prêmio Globo de Ouro pela sua atuação.

precisam “ser um instrumento afinado no diapasão de um elenco que não apenas represente os personagens, mas que interprete cada um deles”. Para Macksen Luiz, Blanche DuBois é uma “mulher frágil que constrói um mundo como ela considera que deveria ser, e tem imensa dificuldade em enfrentar o real, que para ela se mostra de uma crueldade aniquiladora”. Ou seja, ela é a personagem “síntese” da galeria de mulheres “sensíveis” e “dependentes da caridade de estranhos” criadas por Williams.

A direção de Jaess não preencheu esses quesitos estabelecidos por Macksen Luiz e se valeu de clichês, fazendo exatamente aquilo que o próprio crítico teatral advertiu que não deveria ter sido feito. Em outras palavras, para Macksen Luiz, a direção de Jaess não passou de uma “leitura branca” do texto de *Streetcar* na qual se obedeceu as “rubricas da peça (com alguns cortes)” e se administrou a “circulação dos atores no palco”. Conforme Macksen Luiz, Jaess se apegou à “boa construção do texto para deixar fluir o espetáculo”; mas, não alcançou “qualquer ajuste entre a consistência da peça e a transposição cênica com visão pessoal” que imprimisse ao “espetáculo alguma densidade dramática”. Logo, a encenação da peça deixou a “impressão” de que tinha como objetivo “reencontrar um sucesso de estima do passado”, sem a “intervenção do diretor” para “criar uma envolvimento dramática”. Para Macksen Luiz, “essa versão” se esvaiu na “rotina” e “previsibilidade de um espetáculo sem marca”. Ademais, para o crítico, a cenografia contribuiu para a “dispersão de atmosfera com uma ambientação nada concentrada”; e, a iluminação transformou “a cena em um quadro involuntariamente hiper-realista”. No quesito interpretação: o elenco se comportou “de maneira mecânica, com exterioridade” que nivelou “suas interpretações a uma linearidade rotineira”. Assim sendo, a atriz Flávia Pucci se mostrou “perdida” vivendo Blanche DuBois, oscilando entre “uma interpretação mais distante (crítica) da personagem” e “uma chave de atuação cheia de truques dramáticos”. Portanto, a atuação de Pucci sintetizou “os problemas” de um espetáculo que não reproduziu no palco as “sutilezas de uma peça que é, essencialmente, atmosfera e emoção. (JORNAL DO BRASIL, 15/11/1997, p.09).

Já para o crítico teatral Lionel Fisher (TRIBUNA DA IMPRENSA, 13/11/1997, p. 02), *Streetcar* tem como “tema central a progressiva desagregação mental de Blanche DuBois”. Ademais, Fischer acreditava que o autor norte-americano produziu uma obra que permite o diretor aprimorar a capacidade

interpretativa do elenco, sobretudo, da atriz e do ator escalados para os papéis de Blanche e Stanley. Este é “o maior responsável pelo agravamento da loucura” da heroína. Além do mais, “ambos possuem uma visão de mundo tão dispare que o embate é inevitável”. Portanto, para se realizar uma “boa encenação da peça”, é necessário que os artistas trabalhem em equipe a fim “de fazer aflorar as contradições psicológicas e sociais implícitas” na obra durante o espetáculo. De acordo com Fischer, Kiko Jaess não conseguiu estabelecer todas essas relações para obter os efeitos esperados em uma montagem de *Streetcar*, especialmente acerca da figura central da peça. Embora a “dinâmica cênica” do diretor ter conseguido estabelecer marcações “eficazes” e dar “o ritmo adequado às tensões em jogo”, a remontagem de *Streetcar* não decolou “em função do desempenho de Flávia Pucci”. Apesar da *physique du rôle* da atriz ser perfeita para o papel, ela não conseguiu dar voz à heroína. Conforme Fischer, sua impositação vocálica permaneceu constantemente “embargada”, “chorosa”, sugerindo “um deslocado e permanente estado de semi-embriaguez, quando a intenção talvez fosse de exibir fragilidade”. Ademais, a atriz também não conseguiu “delinear a progressiva loucura de Blanche, chegando ao final da peça com atitudes muito parecidas com as do início”. No artigo *Bonde fora dos trilhos*, Fischer afirmou que a atuação de Flávia Pucci foi “muito fraca”, sendo “o maior entrave da correta versão dirigida por Kiko Jaess”. Segundo o crítico, isso aconteceu porque a atriz praticamente estruturou “seu trabalho” em torno de um “mesmo” e “inconveniente” recurso: “uma voz lacrimosa que dá a impressão de que a personagem está bêbada” (MANCHETE, 22/11/1997, p. 62). Flávia Pucci foi a última atriz profissional brasileira a dar vida a heroína de *Streetcar* no século XX.

No início do século XXI, duas atrizes já viveram Blanche DuBois em montagens teoricamente mais contemporâneas. Porém, na próxima seção, como explicamos previamente, antes de discorrermos sobre elas, abordaremos a montagem realizada no Teatro Tereza Rachel, em 1985.

## 2.5 TEREZA RACHEL SOB A DIREÇÃO DE VANEAU, 1985

Em meados da década de 1980, a Ditadura Militar estava chegando ao fim, e os militares já começavam a preparar a sociedade civil para assumir o governo por meio de eleições diretas a fim de restabelecer a democracia no Brasil. Desta

maneira, a censura afrouxou a pressão sobre a comunidade artística, e os agentes criativos brasileiros retornaram, aos poucos, a se manifestar livremente. É nesse contexto de transição que a atriz e produtora teatral, Tereza Rachel (1934-2016), decidiu fazer a montagem de *Um bonde chamado desejo* em 1985. Nessa época, a artista era muito requisitada e dividia sua carreira entre televisão, cinema e teatro, sobretudo, produzindo peças para pôr em cartaz no seu próprio espaço dedicado a eventos artísticos, o Teatro Tereza Rachel. O Terezão, como era chamado pelos cariocas, havia sido construído em 1971, tornando-se, posteriormente, um dos principais ambientes culturais da cidade do Rio de Janeiro durante décadas. Essa casa de espetáculos foi totalmente reformada em 1982, recebendo aparelhagem de ar-condicionado central, revestimento acústico e sistemas de iluminação e som mais modernos. Além disso, por conta da reforma, o teatro estabeleceu a Sala Paulo Pontes, um novo espaço reservado para aulas e ensaios em 1985.

Segundo o colunista teatral Timóteo Lopes (TRIBUNA DA IMPRENSA, 11/10/1985, p.02), Tereza Rachel viu na reforma de sua “casa” a ocasião perfeita para dar vida à Blanche DuBois. A atriz sempre teve vontade de “encarar” um “papel desafiador” como esse criado por Tennessee Williams<sup>194</sup>. Para Tereza Rachel, Blanche DuBois é o “papel feminino” mais “formoso” e “apaixonante” de toda a dramaturgia do autor estadunidense: “Blanche é a alma” de *Streetcar*. Segundo a artista:

Ela tem comovido plateias de todo o mundo com sua neurose ambígua, sua fome de amor, sua ânsia por compreensão. Uma vez perguntaram para Tennessee Williams sobre Blanche e ele a definiu dizendo, “Blanche é uma mulher sentada numa cadeira, olhando o vazio, a espera de qualquer coisa, talvez o amor (TRIBUNA DA IMPRENSA, 11/10/1985, p.02).

Conforme Tereza Rachel<sup>195</sup>, o tema central de *Streetcar* é uma luta “moralista” e “obsessiva” entre Blanche e Stanley. Para a atriz, “essa peça tem tudo para agradar” aos espectadores porque suas personagens “são seres humanos

---

<sup>194</sup> Em entrevista cedida ao crítico Timóteo Lopes, publicada sob o título, *Tereza DuBois*, a atriz Tereza Rachel revelou sua atração pelas personagens do dramaturgo norte-americano. Sobre elas, a artista faz o seguinte comentário: “O que me fascina em Tennessee Williams são suas personagens, criaturas tristes e solitárias; bêbados, poetas, vagabundos, operários, humilhados, mulheres reprimidas, homossexuais atordoados pela perseguição; atores sem papel, damas decadentes, virgens loucas, prostitutas feridas. Sem exceção, um mesmo estigma os tortura: estão sós” (TRIBUNA DA IMPRENSA, 11/10/1985, p. 02).

<sup>195</sup> Em *Tereza DuBois* (TRIBUNA DA IMPRENSA, 11/10/1985, p. 02).



complexos”, “são pessoas frágeis e fortes ao mesmo tempo”. Logo, a plateia se identifica com elas em cada uma das onze cenas da peça: “cada cena é como se fosse um duelo de espadas, que atrai quem está assistindo”.

O programa do espetáculo *Um bonde chamado desejo* elaborado por Tereza Rachel Produções Artísticas demonstra toda a pompa e as grandes expectativas para a montagem da peça a ser encenada no palco do Terezão; e, ao mesmo tempo, é um dos documentos mais completos que encontramos para nos ajudar a entender como os agentes criativos brasileiros conceberam a dramaturgia de Tennessee Williams em meados da década de 1980. Esse programa é composto por uma série de textos: *Teatro Tereza Rachel*, *Um bonde chamado desejo* (sinopse), *A peça*, *O bonde andando*, *Tennessee Williams*, *A catástrofe do sucesso*, *Nos trilhos ruidosos do desejo*, *Ficha técnica* e *Tereza Rachel*. Entre todos estes textos, destacamos dois que nos chamaram mais atenção: o primeiro texto é *O bonde andando*, assinado pelos produtores do espetáculo<sup>196</sup>, que define *Streetcar* como “a obra contundentemente mais poética, sobremodo, no abordar do permanente drama das ilusões (e frustrações) humanas” dentro da dramaturgia do teatro do pós-guerra americano; o segundo, *Nos trilhos ruidosos do desejo*, assinado por Virgílio Moretzsohn Moreira, que discorreu sobre o perfil psicológico dos personagens do Bonde. Conforme o texto, “os personagens de Tennessee Williams evidenciam sempre um obsessivo tema: a necessidade de compreensão para os que foram tocados pela marginalidade”; e, nesse sentido, no caso específico de *Streetcar*, “Banche é alma e Stanley é o corpo”.

Ipojuca Pontes, esposo de Tereza Rachel, após adquirir os direitos autorais de apresentação de *Um bonde chamado desejo* por meio da sua produtora Brasil Filmes S.A. traduziu a peça selecionada especialmente para marcar o retorno da atriz ao palco do novo Terezão. Esta versão também não foi editada comercialmente para o leitor brasileiro de teatro, impossibilitando, assim, sua avaliação literária *a posteori*.

Tereza Rachel convidou o belga Maurice Vaneau (1926-2007) para dirigir *Streetcar*. Vaneau era um diretor muito experiente e “um dos colaboradores mais relevantes” para modernização do teatro brasileiro (GOUVÊA, 2006, p. 11). Além disso, ela já havia dirigido *A gata em telhado de zinco quente*, de Tennessee

---

<sup>196</sup> De acordo com o programa: Tereza Rachel, Paulo Roberto, Caetano Ramos e Ipojuca Pontes.

Williams, no Teatro Brasileiro de Comédia, em 1956. Durante as preparações do espetáculo, ambos se desentenderam. Segundo a coluna de fofocas Salas de Ensaios, do Jornal dos Sports, pelo que tudo indica ambos brigaram por discordarem sobre o espaço cênico preparado para o espetáculo<sup>197</sup>. Além das desavenças com o diretor, durante a fase de ensaios de *Streetcar*, Tereza Rachel se envolveu em um acidente de trânsito<sup>198</sup>. Logo, os ensaios foram interrompidos e a estreia do espetáculo foi adiada. Devido ao acidente de Tereza Rachel, a atriz Louise Cardoso declarou que teve mais tempo para “pesquisar” e “compor” Stella DuBois, papel para o qual havia sido escalada (CARDOSO apud. LEDESMA, 2008, pp. 128-130). Dois meses depois, por meio de uma nota circunstancial – *Tereza volta ao “bonde” e procura ator rústico* –, o Jornal do Comércio comunicou que a atriz voltou a ensaiar “mesmo com a clavícula enfaixada”. Essa nota também informou que a produção de *Streetcar* estava procurando um ator do tipo “rústico” para compor o elenco. Ele deveria ter entre 35 e 40 anos, 1,80 m de altura. Esse perfil preenche o *physique du rôle* relativo ao papel de Stanley Kowalski. Outra nota, intitulada *Bonde*, publicada pelo Jornal dos Sports, afirmou que a atriz estava com muita dificuldade para encontrar um ator que fosse “ másculo”, “forte”, “inesquecível”, “que causasse arrepios na espinha do povão”, porque “a turma do teatro brasileiro é mais chegada para fazer um bom travesti do que o tipo másculo exigido por Tennessee Williams (JORNAL DOS SPORTS, 06/07/1985, p. 09). De qualquer maneira, a rotina de ensaios não foi alterada pela ausência de um ator para contracenar com Tereza Rachel e dar vida ao algoz de Blanche DuBois. Posteriormente, o papel ficou a cargo do ator Luiz Guilherme.

*Um bonde chamado desejo*, estrelando Tereza Rachel no papel de Blanche DuBois, sob direção de Maurice Vaneau, estreou no Teatro Tereza Rachel em 23 de

---

<sup>197</sup> Tereza estava feliz. Ela vai aparecer pela primeira vez no palco de seu novo teatro fazendo papel de Blanche, na peça de Tennessee Williams, *Um bonde chamado desejo*. O diretor é o Maurice Vaneau, que nos anos cinquenta e poucos e sessenta já era meio para o gagá... (...) Uma confidência: Tereza reclamou um pouco do cenário que estava sendo feito. Falou com o cenógrafo. Ele concordou em modificar. O diretor Vaneau quase teve um ataque. Era melhor ter menos ataque e estudar a peça para não fazer um desastre (JORNAL DOS SPORTS, 27/07/1985, p. 09).

<sup>198</sup> Por sorte, ela apenas fraturou um dos braços e teve uma luxação na clavícula direita. No dia seguinte, a artista contou à imprensa que lembrava somente de ter passado a madrugada ensaiando e de ter saído de casa pela manhã para experimentar o figurino que usaria em *Um bonde chamado desejo*. Tereza Rachel teve que ser submetida a uma cirurgia. Segundo o médico responsável pelo procedimento, o tempo estimado para a plena recuperação da atriz levaria entre 15 a 20 dias (JORNAL DO BRASIL, 21/08/1985, p.14).

outubro de 1985. Na semana da estreia do espetáculo, a atriz se desentendeu novamente com o diretor em um restaurante no Rio de Janeiro. Após uma discussão acalorada, Ipojuca Pontes, esposo de Tereza Rachel, desferiu um golpe em Maurice Vaneau, levando-o ao solo (LATIN AMERICA DAILY POST, 31/10/1985, p.04). Tempos depois, ao se recordar de seu trabalho em *Streetcar*, Vaneau se limitou em declarar que, além da direção do espetáculo, ele havia se encarregado da iluminação e da trilha sonora, afirmando timidamente que se tratou de uma boa montagem, apesar do “desafio” de conduzir Tereza Rachel no papel de Blanche DuBois (VANEAU apud GOUVÊA, 2006, p. 233).

Na entrevista *Um locomotiva chamada Louise*, concedida a Antonio José Mendes, a atriz Louise Cardoso declarou que aprendeu muito sobre Tennessee Williams com o diretor Maurice Vaneau, um verdadeiro “cobra”, “um detalhista” na dramaturgia do autor norte-americano. Ademais, ela explicou que montar *Streetcar* foi uma “tourada”, “um universo” apresentado em quase três horas. Em outras palavras, segundo a atriz, realizar a peça foi “um trabalho emocional e cansativo” para todos os agentes criativos envolvidos nessa montagem. Louise Cardoso recordou que mesmo com as críticas negativas, o público aplaudia de pé “Um Bonde” ao baixar da cortinas, em todas as noites de apresentação da peça (JORNAL DO BRASIL, 03/11/1985, p. 14).

Apesar dos problemas nos bastidores, *Streetcar* obteve uma excelente repercussão entre os espectadores cariocas. Por conseguinte, o Terezão bateu recorde de bilheteria, e o espetáculo da peça superou a marca das 250 apresentações durante o tempo que permaneceu em cartaz, aproximadamente doze meses (JORNAL DO COMÉRCIO, 26/07/1986, p.20).

De acordo com o crítico Macksen Luiz<sup>199</sup> (JORNAL DO BRASIL, 22/11/1985, p. 08), “a montagem carioca, dirigida por Maurice Vaneau”, procurou “manter o texto

---

<sup>199</sup> Em *Tela e palco: a convivência pacífica*. Macksen Luiz escreveu esse artigo por ocasião do FestRio, um festival de cinema que apresentou 425 filmes, incluindo o *Uma rua chamada pecado*, que ocorreu durante o período que *Streetcar* permaneceu em cartaz no Terezão. Para Macksen Luiz: “O maior e melhor deles é o de *Um bonde chamado desejo* (Teatro Tereza Rachel), de Tennessee Williams. Escrito em 1947, o texto é um dos mais bem acabados exemplos da dramaturgia naturalista norte-americana e com a trama suficientemente atraente para interessar a indústria cinematográfica. A transposição não desmereceu os méritos da peça, pelo contrário, ressaltou através da interpretação de Vivien Leigh e Marlon Brando as firulas psicológicas de Blanche DuBois e Stanley Kowalski e conseguiu driblar o rígido código moral para o cinema no início do anos 50” (JORNAL DO BRASIL, 22/11/1985, p. 08).

intocado”, “sem cortes”, o que alongou um “pouco” o espetáculo, mas deixou “visível o arcabouço perfeito, como dramaturgia da narrativa”.

Para o crítico teatral Marcos Ribas de Faria (JORNAL DO BRASIL, 30/10/1985, p. 04), Streetcar “é um belo clássico em que a capacidade de superar os problemas que o tempo costuma causar à maioria das peças é clara e indiscutível”. Nesse sentido, entretanto, Faria afirmou que a tradução elaborada por Ipojuca Pontes foi “irregular e seca para o espírito da peça”, aprofundando a versão “absolutamente frustrada” do diretor Maurice Vaneau. Segundo o crítico do Jornal do Brasil, sob a condução do diretor belga, Streetcar percorreu, ao longo de três cansativas horas de espetáculo, um caminho “retórico”, transformando Williams em um “autor de novelão de valor mais que duvidoso”. Em outras palavras, Maurice Vaneau adotou uma linha de “trabalho absolutamente burocrático e rotineiro”. Para Faria (TRIBUNA DA IMPRENSA, 05/11/1985, p.03), a “tenebrosa” morosidade do espetáculo se deu pela “total falta de ritmo” da encenação, que, por sua vez, foi causada pelas “constrangedoras e inexplicáveis pausas durante a ação” e pelas “intermináveis passagens de cenas”. Desta maneira, o “texto de sagradas qualidades” e a “delicadeza” de sua heroína foram triste e lamentavelmente destruídos, causando melancolia e tédio nos espectadores. De acordo com Faria:

A direção de Vaneau confunde um clássico com o acadêmico e mergulha de cabeça nesta opção suicida. Enquanto o primeiro é terno e atravessa a barreira de diferentes épocas com seus diferentes e mutantes signos, permitindo releituras preciosas, o acadêmico, sobretudo, quando mal acabado, é naturalmente desgastado e ultrapassado, construído em cima de dados já em completo desuso, como uma poeirenta, pomposa e oca mesóclise. Com sérios problemas de ritmo (tanto interno das falas, quanto nas mal resolvidas passagens de cena) e uma completa falta de paixão (em total contradição com a principal e mais elogiada característica do *Bonde* e da obra de Williams em geral), o espetáculo começa, prossegue e termina como uma distante peça de museu, inapelavelmente velha e sem maior significado (JORNAL DO BRASIL, 30/10/1985, p. 04).

Faria indicou que o espetáculo apresentado no Terezão não teve nada a ver com as palavras de Williams escritas originalmente em inglês e “*desapaixonadamente* traduzidas para o português (em frontal contradição com o texto e o mundo do dramaturgo norte-americano que transborda de paixão)”. O crítico teatral deixou bem claro que Ipojuca Pontes fez um trabalho incapaz de transmitir o lirismo do autor americano. Para Faria, as falas das personagens de Streetcar foram “pronunciadas mecanicamente” sobre o tablado devido à falta de

imaginação poética do diretor Maurice Vaneau (TRIBUNA DA IMPRENSA, 05/11/1985, p.03).

Faria comparou ainda a versão de Maurice Vaneau à versão coreografada por John Neumeier, da companhia de *Ballet* de Stuttgart, apresentada no Primeiro Festival Internacional de Dança, promovido pelo Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que ocorreu entre abril e junho de 1985. Segundo o crítico, a ilustre bailarina brasileira Márcia Haydée, convidada para interpretar Blanche DuBois, conseguiu dar vida à heroína por meio de “seus elegantes e delicados gestos”: a dançarina clássica “silenciosamente, conseguiu transmitir toda a força poética e teatral do ‘Bonde’ com uma leitura onde a modernidade é a tônica”. De acordo com Faria, o que aconteceu no Terezão foi “exatamente o contrário”: a direção de Vaneau esvaziou os significados dos signos contidos no texto, fazendo com que os diálogos e os conflitos dramáticos perdessem força. Por extensão, o *Bonde* adquiriu a “dimensão de um novelão de segunda ou terceira categoria, de uma velhice a toda prova” (TRIBUNA DA IMPRENSA, 05/11/1985, p.03).

Ademais, para Faria, “a rigor” nenhum dos membros do elenco “se salvou”; especialmente, Tereza Rachel, que assinou seu “completo divórcio entre o seu universo e o de Williams”. A atriz não conseguiu dar vida à Blanche DuBois, não deixou “nascer o grande e inesquecível personagem” (JORNAL DO BRASIL, 30/10/1985,p.04). Conforme Faria:

Há uma total falta de sintonia entre Tereza e o belo papel (que ela não chega a dar uma pálida ideia, um esboço, mesmo tacanho, de seu desenho), há uma total falta de integração entre ela e os demais atores que, diante de tudo, nada podem fazer (nem poderiam, mesmo que quisessem). (TRIBUNA DA IMPRENSA, 05/ 11/1985, p. 03).

Por fim, Faria afirmou que a iluminação da cena final da peça, quando Blanche é levada para o hospício, produziu “um dos mais ridículos e tristes momentos de nosso teatro em muitos anos, assassinando, de vez, o texto e a personagem” (TRIBUNA DA IMPRENSA, 05/11/1985, p.03). Conforme os apontamentos do crítico Marcos Ribas de Faria, a encenação de *Streetcar*, sob a direção de Maurice Vaneau pareceu ter sido desarticulada e insatisfatória. Acreditamos que isso ocorreu por vários motivos: primeiro, porque a atriz Tereza Rachel não se preparou suficientemente bem devido ao acidente que sofreu; segundo, porque a artista não desfrutou de uma relação interpessoal construtiva

com o diretor Maurice Vaneau devido à divergência relacionada à concepção artística do espetáculo e, por fim, porque ela não soube se entrosar como os demais atores do elenco. Ao cruzarmos os dados e informações, que coletamos ao longo de nossa pesquisa, com o relato da atriz Louise Cardoso<sup>200</sup>, concluímos que Tereza Rachel se isolou profissionalmente e se concentrou em interpretar o papel de Blanche DuBois, praticamente, ignorando às relações de conflito que se estabelecem com os outros personagens durante o desenrolar da ação da peça. Ademais, a tradução do texto, realizada por Ipojuca Pontes, por tudo aquilo que o crítico teatral Marcos Ribas de Faria comentou, estava repleta de falhas (e arcaísmos, como, por exemplo, a utilização de mesóclises), não transmitindo o que se espera do linguajar dos personagens de Tennessee Williams.

Ao terminamos essa seção, nós abordamos as principais montagens brasileiras de *Um bonde chamado desejo* realizadas no século XX que conseguimos arrolar. Ao longo de aproximadamente cinco décadas, a peça acompanhou os altos e baixos do teatro brasileiro, em momentos de grande fomentação cultural, em períodos de imensas crises sociais, sempre oferecendo aos agentes criativos e aos espectadores de modo geral a possibilidade de apreciarem um ótimo espetáculo teatral. Na próxima seção, trataremos da primeira montagem de *Streetcar*, realizada no Brasil, na primeira década do século XXI.

## 2.6 LEONA CAVALLI SOB A DIREÇÃO DE FORJAZ, 2002

A trupe Companhia Livre realizou, sob uma ótica mais contemporânea, a primeira montagem brasileira de *Um bonde chamado desejo* no século XXI. Na entrevista intitulada *Realidade do Sonho*<sup>201</sup>, cedida ao colunista teatral Daniel Schenker Wajnberg, a diretora da montagem, Cibeles Forjaz, e a atriz escalada para viver Blanche DuBois, Leona Cavalli, comentaram sobre a obra. A fim de tratar

---

<sup>200</sup> Tereza chegava ao teatro pouco antes de começar a peça e às vezes esquecia, trocava o texto. Eu não me apertava, porque sabia o meu texto, o dela, a peça toda. “Mas o que eu estava dizendo mesmo, querida...”, ela falava e eu respondia: “Blanche, você estava dizendo...” Nunca teve problema nenhum. Tereza fazia deslumbrantemente bem sua personagem e era maravilhosa até quando errava. Eu achava que sua dificuldade em decorar o texto vinha de chegar em cima da hora. (LEDESMA, 2008, pp. 128-130)

<sup>201</sup> WAJNBERG, D. S. *Realidade do Sonho*. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 15 mai. 2002. Caderno tribuna BIS, p. 01.



separadamente aquilo que as duas declararam, Wajnberg subdividiu a entrevista em duas partes: *Princípio do coração* e o *Limiar da consciência*. Esta reservada à visão da diretora sobre a dramaturgia de Tennessee Williams, ao tratamento dado a peça e à centralidade da protagonista Blanche DuBois; aquela dedicada ao que a atriz comentou sobre o desafio de dar vida à heroína.

A atriz Leona Cavalli denominou sua forma de composição da personagem como sendo o “princípio do coração”. A artista descreveu seu estilo de atuação, argumentando que ela procurou “sempre identificar qual é o ponto de vitalidade máxima da personagem” ao tentar compreender os motivos que a levaram a ser criada. Para a atriz, “há personagens muito delicadas”, e suas delicadezas devem ser transpostas para o palco da melhor forma possível. Sobre o papel de Blanche, que até então já havia sido vivido por grandes intérpretes brasileiras, Cavalli afirmou que tentou manter a “autenticidade como sua linha mestra”, afirmando que gostou muito de ter assistido à interpretação de Vivien Leigh em *Uma rua chamada pecado*.

A diretora Cibeles Forjaz, ao analisar a dramaturgia de Tennessee Williams, demonstrou estar consciente da importância da estética realista adotada pelo autor, considerando o realismo fundamental para se elaborar uma montagem de *Streetcar*. No entanto, ela também explicou que o dramaturgo, em algumas passagens do texto, por meio da consciência degenerada de Blanche DuBois, permite, de certa maneira, que as características realistas da ação da peça sejam suspensas, abrindo, assim, espaço no texto para a inclusão de procedimentos cênicos expressionistas. Conforme Cibeles Forjaz:

Acho que a base de um espetáculo a partir de *Um bonde chamado desejo* precisa ser realista. É muito difícil fazer uma peça como essa sem levar em conta a linha de ação contínua, de onde a personagem veio, para onde ela vai – quantas doses Blanche bebeu naquele dia, onde ela passou a noite entre uma cena e outra. Cabe mergulhar no contexto americano e verificar qual a relação com o brasileiro. Em alguns momentos, somos levados pelo próprio Tennessee Williams a fugir do realismo – no crepúsculo da consciência de Blanche. E quando você está no limiar da consciência, percebe o estranhamento. Aí o tratamento realista se altera porque é como se o espectador entrasse um pouco pelo viés de Blanche, passasse pela consciência dela. Williams é um autor realista que criou personagens que se deslocam da realidade. Blanche cria uma outra realidade para si mesma que é muito próxima da magia. Ela logo pergunta: “como vou saber, onde vou ficar?”. Não há espaço para ela naquela casa, naquela relação amorosa, naquela vida. O único lugar em que ela cabe é no espaço que criou para si mesma. Quando começamos a ensaiar, Leona Cavalli olhou para o espaço e também perguntou: “para onde eu vou?”. A falta de espaço é muito importante. Blanche escolhe um mundo de representação e fantasia

e é impossível não pensar nisso como uma metáfora do processo criativo. (TRIBUNA DA IMPRENSA, 15/05/2002, p.01).

Ainda na referida entrevista, Cibeles Forjaz declarou que seu “processo de trabalho” estava “muito voltado para o ator” e para “as memórias das personagens”. Segundo a diretora, “há ecos de um passado feliz, glorioso, em Blanche DuBois e em Stella, sua irmã. É como se a vida delas estivesse dividida entre a felicidade do passado e as perdas do presente – pelo menos para Blanche, é assim”. Cibeles Forjaz revelou que o elenco passou dois meses localizando “as vivências das personagens”, afirmando que o “pontapé inicial”, para a montagem do espetáculo, foi uma viagem a Paranapiacaba<sup>202</sup>, cidade situada entre São Paulo e Santos, “onde viviam pessoas ligadas à malha ferroviária”. Ao retornar, a Companhia Livre deu início a “uma análise clássica do texto, na linha do *Actors Studio*”. Além de uma versão em língua inglesa, Forjaz explicou que a trupe utilizou três traduções diferentes de *Streetcar*, até que Vadim Nikitim finalizasse uma nova versão da peça em língua portuguesa. Inclusive, essa versão “surtiu em parte, do próprio processo de ensaios”, que foram assistidos pelo tradutor. De acordo com Cibeles Forjaz, “mesmo sem o texto pronto”, a trupe passou por um período de improvisação, que “foi bom porque os atores decoraram a intenção antes do texto propriamente dito”. E, por fim, ela disse que o próximo passo foi a “tarefa de levantar a peça”.

*Um bonde chamado desejo*, estrelando Leona Cavalli no papel de Blanche DuBois, sob a direção de Cibeles Forjaz, estreou no palco do Teatro SESC Belenzinho, em 01 de março de 2002. O espetáculo da peça permaneceu três meses em cartaz em São Paulo. Após ter se apresentado na Mostra Contemporânea do 11º Festival de Teatro de Curitiba, a Companhia Livre levou a montagem de *Streetcar* para a cidade do Rio de Janeiro.

Segundo Macksen Luiz<sup>203</sup> (JORNAL DO BRASIL, 28/03/2002, p.02), o texto de *Streetcar* sofreu desgastes devido à ação do tempo, que deixou “marcas de sua

---

<sup>202</sup> No decorrer do tempo, virou uma cidade fantasma, repleta de vagões abandonados, de trilhos de trem que não levam a lugar nenhum. É uma paisagem muito próxima à das cidades fantasmas americanas. Procuramos entrar em contato com o universo das personagens. Precisávamos criar memórias de ensaio, preencher as personagens (TRIBUNA DA IMPRENSA, 15/05/2002, p.01).

<sup>203</sup> Em *A palavra escrita no centro da cena*, Macksen Luiz comentou sobre os espetáculos que foram apresentados no Festival de Teatro de Curitiba. Segunda ele, a maioria das peças se “fundamentaram no binômio autor-ator”, enfatizando que essa “simbiose” coloca “a palavra no centro da cena” e estimula “a capacidade do interprete em traduzi-la em razão e emoção”. Nesse sentido, o crítico afirmou que *Streetcar*, apesar de estar cercada de grandes expectativas, foi uma “decepção”.

passagem”, sobretudo, nas “implicações morais em que a trama se apoia”, enfraquecendo, assim, “as bases da narrativa”. Desta forma, o crítico sugeriu que, ao se montar o espetáculo da obra, é necessário se levar em conta “esse envelhecimento e o lirismo, o tom onírico e a melancolia do universo da personagem de sustentação realista”. Ao partir desse apontamento, Macksen Luiz afirmou que Cibeles Forjaz ignorou o esmaecimento da peça e não conseguiu definir com precisão o embasamento utilizado para “encenar esse clássico de realismo-psicológico”, optando “pela corporificação dos personagens em dissonâncias com a palavra”. Para o crítico, a montagem de Cibeles Forjaz se salvou do fracasso total devido a um pequeno vislumbre de se encontrar uma “possibilidade de se estabelecer uma atmosfera cênica capaz de reter a fragilidade e o esfacelamento de uma personagem que se quebra num sufocante verão dos anos 40”. Em outras palavras, a diretora não conseguiu adequar a peça a fim de apresentá-la para uma plateia mais contemporânea. Segundo Macksen Luiz:

A diretora abandonou qualquer compromisso com o tempo, situando a ação numa encaixotada *New Orleans* de qualquer época, atropelando a juventude da atriz com a maturidade da personagem e desprezando o ritmo intenso da peça, que é tão frágil quanto os nervos de Blanche DuBois (JORNAL DO BRASIL, 28/03/2002, p.02).

De acordo com Macksen Luiz (JORNAL DO BRASIL, 28/03/2002, p.02), Cibeles Forjaz não encontrou uma linha interpretativa psicologicamente significativa e preferiu levar a peça para o “embate físico”, confinando os “atores num palavrório corpo a corpo” dentro de um “cubo cenográfico” antes de “concentrar dramaticamente a cena”.

A atriz Leona Cavalli deu vida a uma Blanche que se encontra na flor da idade, ou seja, a atriz não conseguiu apreender e transmitir o desespero de uma aristocrata decadente de meia-idade, que sente que o tempo está levando embora o que resta de sua beleza física. Para Macksen Luiz:

Leona Cavalli, além de brigar com a idade de Blanche DuBois, se apropria da personagem com um vigor corporal e uma visão distanciada que confundem nervosidade cênica com rompimento de uma interpretação psicológica. Na atuação, a personagem não surge nas nuances, mas em riscos amplos, esboçados. (JORNAL DO BRASIL, 28/03/2002, p.02).

Ao seguir a linha corporal sugerida pela Cibeles Forjaz, o ator Milhem Cortaz em “nome da contenção”, viveu um Stanley de “voz inaudível e agressividade

impostada”. Para Macksen Luiz, os demais atores demonstraram ser inexperientes, ou melhor, ter uma “precária convivência com o palco”.

Já para o crítico Lionel Fischer<sup>204</sup> (TRIBUNA DA IMPRENSA, 06/06/2002, p. 02), *Streetcar* costuma ser encenada “quase sempre dentro de uma perspectiva realista”. No entanto, Fischer esclareceu que a diretora Cibeles Forjaz fugiu dessa tradição ao propor “uma nova leitura do texto: fisicalizar o caos interior de Blanche, ao invés de apenas explicá-lo através de um jogo cênico convencional, atrelado ao naturalismo”. Para Fischer, a linha interpretativa adotada por Cibeles Forjaz foi “ousada” e permitiu que ela encontrasse “soluções extremamente expressivas” para lidar com a encenação do espetáculo. Contudo, em linhas gerais, o crítico indicou que a diretora errou na mão e poluiu o palco com uma “excessiva sujeira cênica – em diversas e questionáveis ocasiões: copos quebrados, líquidos derramados, móveis derrubados, restos de comidas atirados no chão, etc”.

No tocante à interpretação, Fischer avaliou que o desempenho do elenco foi insatisfatório de modo geral. Segundo o crítico, apesar de em algumas “passagens” conseguir “materializar o atormentado caráter de Blanche”, Leona Cavalli, devido ao fato de “ser ainda muito jovem”, não conseguiu “atingir uma das facetas mais patéticas do papel, que é justamente a desesperada luta de uma mulher contra o tempo, que conspira implacavelmente contra seu desejo de encontrar alguém que a ampare e com que possa estabelecer um duradouro laço afetivo” (TRIBUNA DA IMPRENSA, 06/06/2002, p. 02). Para Lionel Fischer, o desempenho de Milhem Cortaz, que interpretou Stanley Kowalski, também não foi dos melhores. Por ter raspados os cabelos para interpretar o papel, o ator ficou parecido com um “skinhead”, priorizando “em excesso a violência física, como se fosse um desses baderneiros de rua fanático por ‘ultimates’”<sup>205</sup>. Fischer fez ainda ressalvas sobre a atuação de Isabel Teixeira e João Signorelli, que deram vida à Stella e à Mitch respectivamente, afirmando que ambos poderiam ter desenvolvido melhor seus papéis. Por fim, mesmo considerando o nível de interpretação do elenco insatisfatório, o crítico avaliou positivamente a tradução de Vadim Nikitin, se limitando em defini-la como “eficiente” (TRIBUNA DA IMPRENSA, 06/06/2002, p. 02).

---

<sup>204</sup> Em *Um bonde chamado desejo: clássico de Tennessee Williams ganha a cena em versão ousada*.

<sup>205</sup> Campeonatos de artes marciais extremamente violentos.

A versão de *Streetcar* realizada por Vadim Nikitin<sup>206</sup> foi a segunda a ser comercializada para o público leitor de teatro no Brasil. Ela entrou em circulação em 2004, sendo um dos volumes que compõem a *Coleção Os Grandes Dramaturgos*<sup>207</sup>, organizada pela Editora Peixoto Neto. O volume de *Um bonde chamado desejo* apresenta inúmeras informações sobre a peça em seu paratexto. O conteúdo desta edição está dividido em quatro partes: Prefácio, *Um bonde chamado desejo* (a peça dividida em onze cenas), *Posfácio do tradutor* e *Dossiê Tennessee Williams*. A seguir, discorreremos brevemente sobre duas dessas partes por considerarmos relevantes ao estudo de recepção aplicada à *Streetcar* no Brasil. Por conseguinte, primeiramente, abordaremos o prefácio; e, em seguida, o posfácio.

O prefácio, na verdade, é composto pelo artigo *Onde estão as neves de outrora?*, assinado por Fátima Saadi, dramaturgista da companhia de Teatro do Pequeno Gesto. Nesse texto, ela comentou fatos biográficos de Tennessee Williams e os relacionou a três importantes peças do autor: *O zoológico de vidro*, *O anjo de pedra* e *Um bonde chamado desejo*. De acordo com Saadi (WILLIAMS, 2004, p. 16), as três peças juntas podem compor “um tríptico”, ou seja, uma trilogia sobre o “núcleo familiar” e “a realidade do sul dos Estados Unidos”. Em síntese, essas obras formam “um painel onde se destacam a hipocrisia que subjaz o sonho americano e a decadência de uma certa oligarquia que vive de glórias do passado. No tocante à *Streetcar*, o principal conflito da peça ocorre entre a Blanche DuBois e o marido de sua irmã, Stanley Kowalski. Enquanto este é descendente direto de poloneses, “sem nenhum nervo no corpo” para quem a existência se limita a usufruir de bens materiais e ter relações sexuais; aquela é “sonhadora”, “neurastênica”, que vive “presa de forma doentia ao passado próspero, incapaz de encarar o presente sem o recurso de soluções mágicas” (WILLIAMS, 2004, p. 25). Ainda de acordo com Saadi (WILLIAMS, 2004, pp. 25-26), o que define a “maestria” de Tennessee Williams em *Streetcar* é a maneira como o autor fez o conflito central da peça ecoar “em todos os personagens, que têm que se posicionar em relação a ele”. Em outras palavras, Stella e Mitch se dividem entre o “antagonismo axial” que ocorre entre Blanche e

---

<sup>206</sup> Nikitin optou em traduzir a edição de *Streetcar* que ele considera a mais completa: WILLIAMS, Tennessee, *Sweet a birds of youth – A streetcar Named Desire – The glass menagerie*, Penguin, 1968.

<sup>207</sup> O objetivo fundamental dessa coleção era difundir os mais importantes textos dramáticos do Ocidente, produzidos ao longo de 25 séculos, incluindo as tragédias gregas e as principais obras contemporâneas.

Stanley. Portanto, Blanche, ao denunciar a truculência comportamental de Stanley, cria uma situação para sua irmã na qual ela “se vê dividida entre os valores que a ligam ao marido e a colocam na posição passiva da mulher que ama – e por isso aceita tudo – e a consciência da violência da relação homem-mulher”. Paralelamente, em contrapartida, Mitch, que se aproxima de Blanche, por meio de “um vínculo com o passado”, “expresso pela dedicação à mãe doente e pela insistente recordação de um antigo amor” abandona Blanche quando Stanley lhe conta detalhes obscuros sobre o passado dela. Para Saadi (WILLIAMS, 2004, p. 27), outra questão fundamental em *Streetcar* está diretamente relacionada à degradação mental de Blanche. Sua constante oscilação comportamental, que varia entre as belas memórias do passado e o presente excessivamente cruel, a leva a “uma espécie de exaltação que perpassa todas as suas atitudes”. Tal comportamento, com o desenrolar da ação, culmina em um “franco delírio”. Como consequência de seu declínio, o espectador/leitor pode passar a questionar a “moral do vencedor entronizada como vitória da moral”. Logo, a teatróloga defendeu que “é sob este prisma” que se deve apreender a “importância política de Tennessee Williams”, que sempre afirmou ser avesso às doutrinas políticas, “confiando antes na revolução pessoal e artística”.

Já o pós-fácio é subdividido em três partes: a primeira, *Sobre o desejo*; a segunda, *Sobre a tradução*; e, a última, *Agradecimentos do tradutor*. Nós nos concentraremos apenas nas duas primeiras. O texto *Sobre o desejo* é assinado por Vadim Nikitin. Nesse texto, o tradutor esclareceu brevemente as circunstâncias que levaram Williams a escrever *Um bonde chamado desejo*. Segundo Vadim Nikitin (WILLIAMS, 2004, pp. 245-248), o “embrião” de *Streetcar* foi uma cena intitulada *A cadeira de Blanche na luaescrita* durante os ensaios de *O zoológico de vidro* em 1944. Três anos depois, ao suspeitar de ter desenvolvido câncer no pâncreas, Williams “furiosamente” finalizou a peça (em um ato), sob o título *A noite de pôquer*. Por extensão: Vadim Nikitin contou como Williams foi selecionando os agentes criativos – Elia Kazan, Marlon Brando, Vivien Leigh, etc – para fazer a montagem e a adaptação cinematográfica de *Streetcar*. Além disso, ao comentar sobre as principais montagens brasileiras de *Streetcar*, ele fez uma observação pontual sobre a importância de Williams para o teatro nacional, afirmando que o autor faz “parte essencial da formação do teatro brasileiro moderno”. A segunda parte do pós-fácio, *Sobre a tradução*, é formada por cinco observações relacionadas às problemáticas



do processo tradutório realizado por Vadim Nikitin. Na primeira observação, o tradutor comentou que procurou manter a “pontuação estilística um tanto peculiar” de Williams, a fim de manter os ritmos e as inflexões do autor. Na segunda, ele explicou que procurou “afinar a tradução com a notável coloquialidade das personagens”, sempre observando as diferenças gramaticais e sócio-linguísticas entre a língua inglesa e a língua portuguesa. Nesse sentido, na terceira observação, Vadim Nikitin afirmou ter dado um tratamento especial ao “registro das falas de *Miss DuBois*” devido à especificidade de seu linguajar, optando em “empregar pequenos ‘anglicismo estilísticos’” a fim de reproduzir “em português palavras do texto em inglês certamente familiares ao leitor brasileiro”. Como, por exemplo, no início da cena V, quando Blanche conversa com sua irmã sobre o milionário Shep Huntleigh, um artigo amor da época de faculdade:

Stella:

O que é tão engraçado, meu bem?

Blanche:

Eu, eu mesma, meu bem, por ser tão mentirosa! Estou escrevendo uma carta para Shep (*Pega a carta.*) “Shep, *darling*. Estou passando um verão aéreo, voando de um lado para outro...”

Na quarta observação, Vadim Nikitin faz uma referência direta à tradução de *Streetcar* publicada pela Editora Abril Cultural, explicando que para a tradução do termo *kindness* – enunciado por Blanche, na última cena da peça, no momento em que é amparada pelo médico –, ele adotou a palavra “gentileza” ao invés de “bondade” como Brutus Pedreira havia feito. Para o tradutor, apesar de ambas as palavras se encaixarem no mesmo campo semântico, a polissemia do termo “gentileza” é mais adequada para a tradução de *kindness*. Na última parte, Vadim Nikitin revelou que utilizou a edição de *A Streetcar Named Desire*, publicada pela Editora Penguin, em 1968, como texto-base para fazer a tradução da peça, por considerá-la mais “completa”. Segundo o tradutor, essa edição é resultado direto dos “cortes profundos” que o autor estadunidense efetuou no texto da peça, após o sucesso de *Uma rua chamada pecado* nos cinemas.

Para finalizar esta seção, gostaríamos de antecipar que Rafael Gomes, o diretor da mais recente montagem de *Um bonde chamado desejo* realizada no Brasil, quando ainda adolescente, assistiu à interpretação de Leona Cavalli, sob a

direção de Cibele Forjaz. Posteriormente, a atuação da atriz no papel de Blanche DuBois serviu de referência para que ele delineasse novas linhas para a personagem. Posto isso, na próxima seção, trataremos da montagem realizada por Rafael Gomes, enfatizando sua construção para a heroína de *Streetcar*.

## 2.7 MARIA LUISA MENDONÇA SOB A DIREÇÃO DE GOMES, 2015

Em 2015, o diretor Rafael Gomes decidiu levantar o espetáculo de *Um bonde chamado desejo* porque a peça não era encenada há mais de 12 anos, ou seja, porque “uma geração” de espectadores não teve a chance de apreciá-la no Brasil. De acordo com Rafael Gomes<sup>208</sup>, sua intenção primordial era “fazer este trabalho dialogar com o mundo e as circunstâncias que vivemos hoje”, ao “injetar algum sangue – o nosso sangue – nesse texto tão bonito, e tão preciso, e tão dilacerante, e tão vital”. Por extensão, ele jamais montaria a peça “se fosse para fazer uma encenação ‘clássica’ e totalmente naturalista”. Além disso, o diretor revelou que era “louco para ver a interpretação que Maria Luisa Mendonça e Eduardo Moscovis” dariam para os papéis de Blanche DuBois e Stanely Kowalski respectivamente.

Em entrevista cedida ao colunista teatral da Veja São Paulo, Dirceu Alves Junior<sup>209</sup>, Rafael Gomes contou como conheceu objetivamente a dramaturgia de Tennessee Williams quando ainda era adolescente. Ele se interessou pelo autor americano logo depois de ter assistido à atriz Regina Braga dar vida à Amanda Wingfield, mais uma “personagem mítica” do dramaturgo, na peça *À margem da vida*. Após essa experiência, o diretor confessou que ficou “obcecado com aquele autor de um universo tão memorialista, de tramas pessoais tão líricas e ásperas, com aquele gosto agri-doce de pequenas tragédias tão reconhecíveis”. Ao se familiarizar com Tennessee Williams, Rafael Gomes acabou se deparando com o texto de *Um bonde chamado desejo*. Portanto, sua “primeira Blanche DuBois foi no papel”. De acordo com o diretor:

---

<sup>208</sup> MORENTE FORTE COMUNICAÇÃO. Disponível em: <<http://www.morenteforte.com/bonde-chamado-desejo/>>. Acesso em: 11 mar. 2020

<sup>209</sup> JUNIOR, D. A. **Veja São Paulo**. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/blog/dirceu-alves-jr/rafael-gomes-diretor-de-8220-um-bonde-chamado-desejo-8221-8220-blanche-carrega-os-lados-escuros-de-todos-nos-8221/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

Blanche Dubois habita a mitologia pessoal de cada espectador. Um desses personagens que é maior do que a peça que o abriga. É referência cultural consolidada e é, em sua complexidade, um amálgama multifacetado do que somos todos nós ou do que todos ainda seremos um dia, um pouco. Não à toa enfileiram-se as atrizes importantes de cada geração que encararam esse papel exigente e cheio de possibilidades. Assim como guardamos com carinho nossos Hamlets, Lears e Arkáquinas preferidos, também já vimos e comparamos diversas Blanches. Mais do que isso, não? Já imaginamos diversas Blanches, já sonhamos com diversas Blanches, já embarcamos na nostalgia de Blanches que não pudemos ver<sup>210</sup>.

Ainda na referida entrevista, Rafael Gomes disse que assistiu a *Uma rua chamada pecado*. Segundo o diretor, sua lembrança sobre a primeira vez que assistiu ao filme era “difusa”, afirmando que não estava “pronto” para assimilar a versão elaborada por Elia Kazan para as telas de cinema. Ademais, ele declarou que foi “procurar na Blanche de Vivien Leigh aquela mesma petulância adorável, arrogância carismática e furor indomável de Scarlett O’Hara”. Não obstante, nesse sentido, Gomes afirmou ter fracassado e que “só muito tempo depois, na comparação com outras Blanches”, descobriu “o motivo”. Segundo o diretor:

Esperei quatro anos até ver a primeira Blanche ao vivo. Leona Cavalli estava hipnótica para meus olhos de 19 anos numa montagem de Cibele Forjaz, em 2002. Eu me lembro da força erótica, do magnetismo de diva, da postura aparentemente inquebrantável de uma mulher ativa e forte. Citando de memória, tudo isso pode ser mentira. Mas foi a minha verdade. A segunda Blanche que vi no teatro, sete anos depois, foi a de Cate Blanchett em uma montagem da *Sidney Theater Company* dirigida por Liv Ullmann. Ali, para além do acabamento naturalista inacreditável que a atriz invariavelmente esculpe em seu personagem, descobri um elemento até então insuspeito: o humor. Cate Blanchett me mostrou que Blanche DuBois pode também ser solar, leve, engraçada – e, com ela, todo o texto essencialmente trágico de Tennessee Williams<sup>211</sup>.

Posteriormente, Rafael Gomes reavaliou *Uma rua chamada pecado*. De acordo com o diretor, ao rever o filme, ele entendeu “finalmente por que Marlon Brando predominou tão fortemente sobre Vivien Leigh: a composição de Leigh era apática, sisuda, distante”. Além do mais, Rafael Gomes explicou que a artista inglesa “ainda adicionava a essa personagem-atriz uma máscara afetada, até mesmo antiga, embora essa seja uma palavra perigosa”. Como resultado, ele

---

<sup>210</sup> JUNIOR, D. A. **Veja São Paulo**. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/blog/dirceu-alves-jr/rafael-gomes-diretor-de-8220-um-bonde-chamado-desejo-8221-8220-blanche-carrega-os-lados-escuros-de-todos-nos-8221/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

<sup>211</sup> JUNIOR, D. A. **Veja São Paulo**. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/blog/dirceu-alves-jr/rafael-gomes-diretor-de-8220-um-bonde-chamado-desejo-8221-8220-blanche-carrega-os-lados-escuros-de-todos-nos-8221/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

defendeu que o estilo de interpretação de Vivien Leigh ficava desproporcional ao “‘método’ de atuação de Brando”, que “rasgava a tela com a força de um vulcão”. Em outras palavras, “era vida demais ao qual o artificialismo de Vivien Leigh precisava se equiparar”. No mais, o diretor sugeriu que se considerar que Blanche “é uma personagem teatral por natureza”, “seu modo de vida” deve ser “performativo”. Rafael Gomes também demonstrou ter um profundo conhecimento sobre o desempenho de atrizes brasileiras e estrangeiras<sup>212</sup> que viveram Blanche DuBois, esclarecendo que devido a questões geográficas e temporais não teve a oportunidade de assisti-las no tablado, o que o levou a imaginar como elas devem ter concebido a heroína. As abstrações de como possivelmente foram elaboradas as diferentes interpretações dessas inúmeras atrizes profissionais o ajudaram a selecionar a atriz para sua própria versão de *Streetcar*.

Rafael Gomes escolheu Maria Luisa Mendonça para compor o papel de Blanche DuBois porque a atriz apresentava diversas “camada de pensamento”, “intuição” e “sensibilidade” para “mergulhar” nesse “organismo”. Além disso, para ele, Maria Luisa Mendonça demonstrava ter “coragem” suficiente para não sucumbir “à força dos demônios”, aos “traumas”, às “patologias” e às “instabilidades” da heroína, que “carrega os lados escuros de todos nós”. Não obstante, para o diretor, a protagonista, também apresenta seus “avessos”: ela também carrega “nossas iluminações”, “memórias” e “mistérios”. Conforme Rafael Gomes, a Blanche DuBois, composta pela atriz Maria Luisa Mendonça, é um “mulher normal”, “é um amálgama multifacetado do que somos todos nós, ou do que todos ainda seremos um dia, um pouco”<sup>213</sup>. De acordo com a atriz Maria Luisa Mendonça<sup>214</sup>, o diretor Rafael Gomes a convidou para encenar em *Streetcar* quatro anos antes da estreia. O convite para dar

---

<sup>212</sup> O que me leva até as Blanches que eu só imaginei, porque não pude ver nos palcos, seja pela distância temporal ou pela geográfica? No Brasil, Eva Wilma, em 1974, e Tereza Rachel, em 1985, são duas das que mais dão aquela saudade do não vivido. (...) Mundo afora e, em anos recentes, eu me sacio imaginando como foram as Blanches de Rachel Weisz, em 2009, e a de Gillian Anderson, em 2014. (JUNIOR, D. A. **Veja São Paulo**. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/blog/dirceu-alves-jr/rafael-gomes-diretor-de-8220-um-bonde-chamado-desejo-8221-8220-blanche-carrega-os-lados-escuros-de-todos-nos-8221/>>. Acesso em: 11 mar. 2020).

<sup>213</sup> JUNIOR, D. A. **Veja São Paulo**. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/blog/dirceu-alves-jr/rafael-gomes-diretor-de-8220-um-bonde-chamado-desejo-8221-8220-blanche-carrega-os-lados-escuros-de-todos-nos-8221/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

<sup>214</sup> REDE GLOBO. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/boca-de-cena/noticia/2015/06/rafael-gomes-estrela-nova-versao-do-classico-um-bonde-chamado-desejo.html>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

vida a Blanche DuBois “foi irresistível”. No entanto, ela sentiu a necessidade de esperar o momento correto para interpretar a heroína porque ela “pensava em fazer a Blanche um pouco mais velha”. Ademais, a artista declarou que seus estudos em artes plásticas a ajudaram na composição da heroína, “levando o trajeto da Blanche no palco para uma tela de pintura com áudio”. Segundo a artista: “Blanche é uma personagem que transcende. Ela é rica em desdobramentos emocionais e cênicos, uma personagem que me faz entrar em cena sem saber o que mais virá, uma personagem que toda atriz merece se entregar”. Ainda de acordo com a atriz, os ensaios começaram aproximadamente seis meses antes da estreia; no entanto, durante esse período de tempo, ela relatou que os ensaios ficaram parados por três meses, sem indicar os motivos.

Para ator Eduardo Moscovis, o “universo” que *Streetcar* propõe a “discutir” e o papel de Stanley Kowalski são muito interessantes. Segundo ele, a montagem foi elaborada para ser encenada em teatro de arena; e, o espaço cênico foi construído em uma “caixa cenário”, cercada por um “trilho circular”.

*Um bonde chamado desejo*, estrelando Maria Luisa Mendonça no papel de Blanche DuBois, sob a direção de Rafael Gomes, estreou no Teatro Tucarena, para uma plateia composta por trezentos espectadores, em 05 de junho de 2015. *Streetcar* foi um sucesso entre o público e recebeu várias indicações às premiações concedidas por algumas importantes instituições ligadas ao fomento teatral. Pela sua interpretação de Blanche DuBois Maria Luisa Mendonça se destacou e recebeu premiações na categoria de melhor atriz. Ela conquistou o prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), o prêmio Aplauso Brasil, o prêmio de Arte Qualidade Brasil e o prêmio Shell. Este último também foi concedido a Rafael Gomes na categoria de melhor direção. A peça permaneceu em cartaz até 26 de junho de 2016.

Para Dirceu Alves Junior<sup>215</sup>, essa montagem de *Streetcar* transmitiu “contemporaneidade” por meio de “uma leitura arrebatadora e atemporal”, chamando atenção para a interpretação de Maria Luisa Mendonça e Eduardo Moscovis. Segundo Alves, o ator fugiu “do estereótipo do brutamonte” e construiu “um anti-galã amargurado pela vida”. Não obstante, o crítico afirmou que o sucesso de *Streetcar* se deu pela “visceral representação” de Maria Luisa Mendonça. Para Alves, “em um transe permanente”, a atriz se recusou a “ficar limitada ao recorrente glamour e

<sup>215</sup> JUNIOR, D. A. **Veja São Paulo**. Disponível em: < <https://veja.sp.abril.com.br/atracao/um-bonde-chamado-desejo/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

humaniza Blanche, valorizando a cada cena sua solidão e a óbvia sensação do fracasso”. Ele também apontou o cenário construído por André Cortez como um dos destaques do espetáculo, descrevendo-o como um “chiqueiro de madeira”, que representa a “simbologia do cortiço onde vivem os personagens, circundado por um trilho”.

Já para Renato Mello<sup>216</sup>, a atriz Virgínia Buckowski representou de tal forma Stella DuBois, dando um “nível emocional bastante equilibrado” à personagem e colaborando, por conseguinte, com Maria Luisa Mendonça a progredir em sua “gradação interpretativa” de Blanche DuBois. Sobre Moscovis, o crítico explicou que o ator alcançou “momentos dramáticos interessantes, mas com alguma intermitência na altura emocional que seria necessária para uma maior linearidade vital e explosiva de Stanley Kowalski”. Para o crítico, o palco também foi uma dos aspectos mais importante dessa montagem. Segundo Mello, o palco representou “o minúsculo apartamento” do casal Kowalski, remetendo, metaforicamente, a um “chiqueiro a partir da visão elitista de Blanche e diante das próprias citações contidas nos diálogos com referências a porcos”.

Buscamos, na Hemeroteca Nacional e em outros meios digitais disponíveis na INTERNET, outros artigos sobre o espetáculo de *Streetcar*, dirigido por Rafael Gomes, para nos aprofundarmos em nossos propósitos acadêmicos. Constatamos apenas que o diretor continuou dirigindo a peça nas temporadas seguintes (2016, 2017 e 2018), sem alterar a proposta inicial para a montagem do espetáculo. No mais, não obtivemos maiores informações para acrescentarmos à nossa pesquisa de recepção aplicada à peça *Um bonde chamado desejo* no Brasil. Posto isso, finalizamos nossa exposição sobre as montagens brasileiras de *A Streetcar Named Desire*, de Tennessee Williams. Esperamos ter atingido nosso objetivo de descrever a trajetória que a peça percorreu pelo Brasil, considerando o que os agentes criativos e a crítica teatral especializada enunciaram sobre essa obra ao longo de setenta anos. Ademais, ao propormos a entendê-la, também esperamos ter contribuído para manutenção da memória do teatro brasileiro.

---

<sup>216</sup> MELLO, R. **Botequim Cultural**. Disponível em: < <http://botequimcultural.com.br/critica-um-bonde-chamado-desejo/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.



### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que *Um bonde chamado desejo* foi e continua sendo uma peça relevante para o meio teatral brasileiro porque sua estrutura narrativa, seus temas, seus conflitos centrais e, sobretudo, seus protagonistas oferecem diversas oportunidades para que os agentes criativos brasileiros se desenvolvam artisticamente, ao mesmo tempo, que produzem novas leituras para o material dramático contido na peça.

Como demonstraremos a seguir, as personagens centrais de *Streetcar* são protótipos de conflitos existências complexos e universais. Apesar de serem entes ficcionais compostos por um autor não-brasileiro, Blanche DuBois e Stanley Kowalski refletem comportamentos socioculturais que podemos encontrar no âmago da sociedade brasileira, como, por exemplo, a dependência da mulher em relação ao homem, a violência do homem em relação à mulher e a marginalização das classes sociais mais humildes; isto é, *Streetcar* releva algumas das mais assustadoras facetas da sociedade patriarcal machista em que vivemos; principalmente, em relação à condição da mulher, que ainda vê suas liberdades individuais ameaçadas tanto pela violência moral quanto pela violência física.

Em nossa opinião, apesar de representar uma mulher contraditória e manipuladora (e, às vezes, até mesmo má em certas ocasiões), Blanche DuBois, simboliza também o espírito criativo e artístico da humanidade. Ela é professora de literatura inglesa, e grandes poetas habitam sua alma: Edgar Allan Poe, Elizabeth Barrett Browning, Nathaniel Hawthorne, William Shakespeare, Walt Whitman, Alexandre Dumas Filho, entre outros. Mesmo demonstrando atitudes esnobes, Blanche é a delicadeza em pessoa, ou melhor, é o ente ficcional pelo qual Tennessee Williams deságua todo seu lirismo na peça. Por isso, ela simboliza também o poeta, considerado pelo dramaturgo (e os demais autores da Renascença Sulista), como sendo o representante ideal das virtudes que restam das antigas comunidades rurais do Velho Sul dos Estados Unidos, que foi destruído pela Guerra de Secessão. Blanche é tão romântica em relação às memórias de seu passado pomposo em *Belle Reve*, a grande fazenda de sua família, que sua consciência poética e sua sofisticação aristocrática tornam a realidade insuportável quando passa a conviver com Stanley e seus amigos na periferia de Nova Orleans. O convívio harmonioso entre ela e essas “criaturas”, que ela considera “subumanas”, é

impossível. Além disso, o tempo está levando o pouco que resta de sua beleza juvenil. Ela não é mais a *Southern Belle* cortejada de outrora. Ou seja, a heroína está envelhecendo e perdendo sua capacidade de sedução. Em outras palavras, ela tem medo de ficar sozinha durante a velhice. Por isso, vive na penumbra, como uma “mariposa”, ao redor de uma lâmpada enfeitada com uma “lanterninha de papel colorido”, a fim de criar a ilusão de que ela ainda é tão bonita quanto fora no passado. Sob a sombra da lanterninha, ela evita que, os homens que se aproximam dela, percebam as marcas indeléveis que o tempo deixou em sua tez. Blanche sabe que precisa encontrar um marido logo, antes que seja tarde de mais. Além disso, o casamento também seria sua salvação econômica, uma vez que não tem meios para se sustentar. Antes de se mudar para Nova Orleans, a professora foi demitida por se envolver com um aluno menor de idade. Ela também perdeu sua propriedade rural, *Belle Reve*, porque não sabia como administrar esse grande latifúndio após o suicídio de seu marido. Ela se sente culpada pela morte de seu jovem esposo porque disse sentir nojo dele após flagrá-lo tendo relações sexuais com um homem mais velho no Cassino *Moon Lake*. Todas as vezes que a protagonista se lembra dele, surge em seu pensamento, a polca, o ritmo musical que eles dançaram juntos um pouco antes de ele sair correndo repentinamente do cassino e dar um tiro na própria cabeça. Por isso, ao longo do desenvolvimento da ação de *Streetcar*, a música sugere seu desligamento com a realidade imediata circundante que a cerca, dando asas para sua imaginação alçar incríveis voos espirituais. Blanche bebe para esquecer essas memórias sombrias do suicídio de seu esposo e da vida sexual pregressa em Laurel, sua cidade natal, onde constantemente manteve relações libidinosas com estranhos e com recrutas de um acampamento militar para superar a solidão que muito lhe afligia depois de ficar viúva. Na casa de sua irmã, Blanche toma longos banhos para tentar purificar sua alma e limpar seu corpo desses contatos sexuais. Tal como um rito de purificação, essa ablução é capaz de acalmar seus nervos, adquirindo uma função terapêutica para a aristocrata decadente. Além disso, ela sonha acordada, criando um universo paralelo para si, onde é possível substituir a realidade pela fantasia. Porém, após ser violada por Stanley, homem que representa todo o poder de destruição da espécie humana, Blanche tem sua frágil dignidade estraçalhada e sua consciência poética encontra o delírio que lhe abre a porta da loucura. Blanche vê a imagem de um “porco” na figura grotesca de Stanley, declarando isso abertamente em várias oportunidades ao longo do conflito que se

estabelece entre eles. Apesar de ser violentada por ele, a heroína sobrevive graças à “bondade” e à “delicadeza de estranhos”, representadas pelo comportamento cordial do médico encarregado de levá-la ao hospício. Diante dele, ela sente novamente esperança para recomeçar sua vida. O fim de Blanche DuBois não é trágico como o do príncipe Hamlet porque Williams, mesmo sendo pessimista, acredita que o ser humano deve lutar para sobreviver às adversidades que o destino lhe impõe mesmo que elas sejam extremamente dolorosas.

Stanley Kowalski é um trabalhador braçal da nova classe social emergente do período do pós-guerra, defensor do estilo de vida americano (*the American way of life*). Stanley é um homem forte fisicamente, ex-militar, veterano que lutou contra as forças sombrias do nazifascismo em território europeu e conseguiu sobreviver sem nenhum arranhão. Ao retornar da Segunda Guerra, ele não recebeu o reconhecimento pelos seus feitos heroicos; e, se tornou um homem rude, preconceituoso, agressivo, orgulhoso de sua ignorância, resolvendo seus problemas com violência. Em síntese, Stanley é um “homem das cavernas”, que encontrou no pobre bairro francês de Nova Orleans um território fértil e capaz de lhe prover o sustento diário. Lá, ele apenas deseja satisfazer suas necessidades corpóreas sem ser importunado por questões existenciais complexas. Seus maiores prazeres na vida são: comer, beber, jogar boliche e pôquer com seus amigos, que o admiram por ter defendido os valores nacionalistas na guerra, exercendo exemplarmente sua função principal como soldado: matar o inimigo custe o que custar. Além disso, Stanley é um garanhão que acredita em um ideal de mulher ultrapassado, que se baseia na premissa de que a esposa deve se submeter passivamente à vontade do marido e, em especial, satisfazê-lo sexualmente. Em outras palavras, sua esposa Stella, não passa de um objeto sexual para ele, que tem como função primordial procriar e cuidar do lar. Stanley vê o pequeno apartamento onde vivem como sendo seu reinado, onde ele exerce seu poder tiranicamente. Após Blanche chegar para visitar Stella, ele perde espaço e passa a ser questionado em seu próprio território. Para Blanche, Stanley não passa de uma criatura comparável a animais de outras espécies devido à sua maneira limitada de pensar e ao seu modo violento de agir. O antagonismo entre eles é o que faz o “Bonde” se movimentar até o fim dos trilhos.

Acreditamos que as complexidades no tocante à construção da narrativa cênica de *Streetcar* sobre o palco são motivos que fazem da peça uma obra importante para o repertório do teatro brasileiro.

Ao terminarmos nossa pesquisa sobre a recepção aplicada à peça *A Streetcar Named Desire* no Brasil, concluímos que, ao longo de sete décadas, desde sua primeira encenação, sob o título de *Uma rua chamada pecado*, a comunidade teatral brasileira a tratou como sendo exemplo de “bom teatro” devido ao seu conteúdo poético e aos desafios de sua narrativa. Os Artistas Unidos foram os primeiros a levantar a peça no país em 1948, fazendo uma ótima encenação conforme a avaliação dos críticos teatrais. Nessa montagem, a atriz francesa Henriette Morineau, sob a direção de Ziembinski, superou as exigências do papel de Blanche DuBois, uma personagem feminina fora dos padrões da época para a maioria da audiência. Com o passar do tempo, o desempenho da atriz no papel de Blanche se tornou uma referência para as atrizes brasileiras paralelamente ao desempenho de Vivien Leigh em *Uma rua chamada pecado*, filme lançado no Brasil em 1952. Essa montagem também foi marcada pela direção artística de Ziembinski, que também foi responsável pela cenografia e iluminação da peça. Em todos esses quesitos, o diretor conseguiu imprimir à cena de *Streetcar* toda vitalidade necessária para a execução do espetáculo. O diretor polonês, por ser especializado no expressionismo alemão, conseguiu transpor para o palco os expedientes expressionistas, que Tennessee Williams utilizou para compor a consciência degenerada de Blanche, por meio da articulação dos elementos cênicos, sobretudo, da música e da iluminação do espetáculo.

Constatamos que a versão cinematográfica de *Streetcar* e, sobretudo, a atuação da atriz inglesa Vivien Leigh serviram de baliza para que o meio teatral brasileiro levantasse as montagens da peça. Com exceção de Henriette Morineau que deu vida à Blanche DuBois antes do filme ser exibido no Brasil, todas as atrizes profissionais brasileiras, que interpretaram esse papel, comentaram sobre a atuação de Vivien Leigh. Especialmente, a atriz Maria Fernanda, que conheceu a atriz inglesa pessoalmente, quando esta veio para o Brasil se apresentar com a companhia *Old Vic* em 1962.

Apesar de não ser nosso objetivo, nós constatamos também que o meio teatral brasileiro ao trabalhar a peça *Um bonde chamado desejo* tratou-a como um laboratório para a implantação do sistema de Stanislavski. A nosso ver, *Streetcar* pode ser considerada como uma das peças fundamentais para sedimentação da modernização do teatro brasileiro, colaborando, portanto, amplamente para o desenvolvimento da cultura teatral brasileira.

A partir de 1959, as teorias de Stanislavski, relativas à técnica de atuação, se tornaram efetivamente objeto de estudo para professores e estudantes em importantes instituições de ensino dedicadas à arte dramática como, por exemplo, a Escola de Teatro da Bahia, a primeira instituição de ensino superior a difundir o sistema de Stanislavski.

Martim Gonçalves, o diretor da Escola de Teatro da Bahia, convidou Maria Fernanda para viver Blanche DuBois em Salvador a fim de pôr em prática, por meio de uma missão cultural entre Brasil e Estados Unidos, parte de um projeto financiado pela Fundação Rockefeller, que tinha como objetivo modernizar a prática teatral universitária baiana conforme o padrão das universidades norte-americanas. Para a realização desse projeto, Martim Gonçalves convidou também o professor americano Charles McGaw para dirigir *Streetcar* devido ao seu extenso histórico profissional. Ele era especialista em formação de atores e um dos principais difusores do sistema elaborado por Stanislavski, via o método desenvolvido por Lee Strasberg, um dos fundadores do *Actors Studio* de Nova Iorque. Nessa época, o sistema ainda era novidade para o meio teatral brasileiro, sendo considerado como uma teoria de interpretação dinâmica, que visava modernizar as técnicas de atuação vigentes. Devido à complexa composição de suas personagens, a peça *Um bonde chamado desejo* foi tratada como uma obra didática, que se enquadra nessa perspectiva de aprendizagem da teoria desenvolvida pelo teatrólogo russo. Em outras palavras, a peça serviu como um laboratório criativo e oportunizou, por meio de suas personagens, condições para que atores e atrizes pudessem aplicar e desenvolver o sistema de Stanislavski. Desta maneira, *Streetcar* pode ser considerada como peça-chave no processo de implantação de uma nova perspectiva de atuação no Brasil. Além do mais, Martim Gonçalves não mediu esforços para aprimorar as atividades formativas da Escola de Teatro da Bahia por meio de diversas ações que aproximavam a comunidade teatral brasileira de personalidades ligadas ao *Actors Studio* e a outras instituições estrangeiras, que visitaram Salvador; especialmente, por ocasião da promoção de Seminários Internacionais de Teatro. Como resultado dessa missão cultural, a Fundação Rockefeller doou à Escola de Teatro da Bahia recursos financeiros e um sistema de iluminação considerado o mais moderno da América Latina na época, que foi inaugurado justamente por ocasião da estreia de *Streetcar* em Salvador. Alguns atores universitários que participaram dessa montagem se profissionalizaram. Um

exemplo emblemático foi o do ator Othon Bastos, que encarnou o papel de Stanley Kowalski; e, posteriormente, foi assimilado pela comunidade teatral do eixo Rio-São Paulo. Além disso, ele fez sucesso no cinema brasileiro. Foi nessa montagem também que a atriz Maria Fernanda se tornou a primeira brasileira a estrear o papel de Blanche DuBois. Posteriormente, a atriz interpretou a heroína ao longo da década de 1960, começando pela montagem dirigida por Augusto Boal em 1962.

Ainda no fim de 1959, o grupo de teatro amador “Os Dilettantes”, paralelamente a Escola de Teatro da Bahia, levantou outra montagem de *Streetcar*, em São Paulo, sob o título *Uma rua chamada pecado* para se apresentar no VI Festival Paulista de Teatro Amador. Apesar de ser amadora, essa montagem abriu caminho para atriz Yara Amaral se descobrir na carreira teatral. Sua interpretação de Stella Kowalski foi muito comentada entre os funcionários do *City Bank*. Após viver essa personagem, a atriz seguiu carreira profissional. Ou seja, o crescimento da atriz, após dar vida à Stella, corrobora com nossa conclusão de que os papéis da peça são indutores importantes para formação e amadurecimento das atrizes e dos atores no Brasil.

Paralelamente, em meados da década de 1950, à implantação do sistema em Salvador, Augusto Boal contribuiu para a implantação do sistema em São Paulo por meio do método de Lee Strasberg. Em 1962, Boal dirigiu *Streetcar* em parceria com elenco do Teatro Oficina, que foi preparado por Eugênio Kusnet, outro especialista nas técnicas de atuação desenvolvidas por Stanislavski. Uma vez que *Streetcar* é reconhecidamente um sucesso de bilheteria, ela foi escolhida por dois motivos: primeiro, para superar uma grave crise financeira do Teatro Oficina e do Teatro Arena; segundo, porque a trupe do Teatro Oficina queria uma peça que fosse exemplo de “teatro sério” e que, ao mesmo tempo, também fosse uma obra que aprofundasse os estudos do sistema. Boal e a trupe do Teatro Oficina convidaram a atriz Maria Fernanda para interpretar o papel de Blanche DuBois novamente porque ela já estava familiarizada com o papel e o com método de Strasberg desde sua passagem por Salvador. Em São Paulo, a artista foi reconhecida efetivamente como uma grande intérprete pelo seu desempenho em *Streetcar*. Por conta dessa montagem, a atriz Maria Fernanda conheceu a atriz Viven Leigh pessoalmente e a convidou para assistir à montagem de *Um bonde chamado desejo*, estimulando a curiosidade do público paulistano e da imprensa brasileira. Ou seja, a presença da atriz inglesa no Brasil potencializou a importância de *Streetcar* para o meio teatral



brasileiro. Ao longo da década de 1960, Maria Fernanda continuou dando vida à personagem criada por Tennessee Williams com exclusividade como se o papel tivesse sido criado especificamente para ela. Infelizmente, não há como quantificar quantas apresentações Maria Fernanda fez de *Streetcar*. No entanto, sabemos que a artista passou com o espetáculo por Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Belo Horizonte, Brasília, entre outras cidades importantes do Brasil. Em uma nota circunstancial, a imprensa chegou a comentar que a peça atingiu a marca de mil apresentações entre 1959 e 1968, ano que foi censurada pela Ditadura Militar.

A partir da década de 1970, *Streetcar* se tornou efetivamente uma obra canônica do repertório brasileiro por assim dizer, resistindo às problemáticas e ao esmaecimento que o tempo impõe às questões éticas e aos valores morais, que, a princípio, são propostos pela peça conforme seu contexto original. Em determinadas montagens, a peça superou também perspectivas criativas equivocadas por parte de diretores, que construíram a encenação do espetáculo de forma incongruente à sua natureza estética realista-naturalista. Nesse sentido, o papel de Blanche DuBois sobreviveu a certas distorções que foram impostas à sua composição. A heroína de *Streetcar* também resistiu ao mal desempenho de atrizes, que não tinham qualidades necessárias para interpretá-la ou que não souberam como transmitir as características marcantes de seu complexo perfil psicológico. Ou seja, mesmo em situações adversas, *Streetcar* foi capaz de, ao atrair o público, lotar as casas de espetáculos, demonstrando ter qualidades que seduzem o espectador brasileiro, que se identifica com seus personagens centrais ao vê-los em conflito. Sob essa perspectiva, concluímos que as montagens das décadas de 1970, 1980 e 1990 se enquadram sob essa perspectiva, que acabamos de enunciar. Em 1974, por exemplo, Eva Wilma não convincente no papel de Blanche DuBois, sob a direção de Kiko Jaess. O diretor não conseguiu, segundo a crítica especializada, levá-la a desenvolver uma atuação adequada. Isso fez a atriz se sentir “pressionada”. Sua autocrítica, aliada a problemas particulares, causou-lhe um desgaste físico e emocional muito grande. Ela teve que ser internada em uma clínica para se recuperar durante o tempo que a peça permaneceu em cartaz. Kiko Jaess fez uma remontagem de *Streetcar* em 1996; porém, ele reproduziu o insucesso que havia alcançado 23 anos antes, ao dirigir a atriz Eva Wilma. Mesmo assim, a peça ficou pouco mais de um ano em cartaz. Em 1985, Tereza Rachel foi a atriz responsável por dar vida a Blanche DuBois. Assim como Eva Wilma, a atriz não conseguiu ter um

bom desempenho sob a direção do belga Maurice Vaneau. A relação profissional entre os dois foi marcada por discussões e brigas. Não obstante, apesar das desavenças entre a atriz e o diretor e também da versão excessivamente “acadêmica” do texto elaborada por Ipojuca Pontes, a peça permaneceu aproximadamente doze meses em cartaz, extrapolando a marca de 250 apresentações. Nessa montagem, porém, a atriz Louise Cardoso se destacou no papel de Stella, chamando atenção da crítica especializada pelo seu desempenho ao viver a personagem.

No início do século XX, até o presente momento, as duas montagens de *Streetcar*, que arrolamos, foram encenadas sob uma perspectiva mais contemporânea por parte da diretora Cibele Forjaz e do diretor Rafael Gomes. Eles decidiram romper com a maneira tradicional de se trabalhar a peça. Ambos os diretores, ao mesmo tempo em que respeitaram a poesia contida no texto de *Streetcar*, lançaram mão de elementos performativos, oriundos de um trabalho corporal e gestual da parte das atrizes e dos atores na composição de suas atuações com o intuito de dinamizar a encenação do espetáculo.

Nesse sentido, sob a direção de Cibele Forjaz, a atriz Leona Cavalli, apesar de sua dedicação, não ofereceu, segundo a crítica especializada, uma atuação consistente de Blanche DuBois. Talvez pelo fato da atriz ser muito jovem e inexperiente para viver a envergadura da personagem, ela não conseguiu preencher as características físicas e dar volume à intensidade psicológica que o papel da heroína exige. Ou seja, a atuação da atriz Leona Cavalli não conseguiu imprimir em seu movimento corporal os gestos delicados e poéticos de Blanche DuBois, que se encontram no subtexto de *Streetcar*. Não obstante, a montagem dirigida por Cibele Forjaz nos deixou uma nova tradução da peça de *Streetcar*, publicada em 2004, que se difere, em diversos aspectos, da versão de Brutus Pedreira, publicada em 1976.

Seguindo a mesma proposta cinestésica, sob a direção de Rafael Gomes, a atriz Maria Luisa Mendonça, ao dar vida à Blanche DuBois, conseguiu captar e transmitir a complexidade psicológica da heroína por meio da beleza dos gestos e por meio da correta impostação vocal. Em outras palavras, a atriz soube conduzir os altos e os baixos vividos pela heroína durante o desenrolar da ação de *Streetcar*, interpretando as mudanças de humor da personagem de maneira cativante. Tanto é que Maria Luisa Mendonça ganhou vários prêmios importantes na categoria de melhor atriz por sua atuação sob a pele de Blanche DuBois.

Por fim, uma palavra sobre o processo tradutório de *Streetcar* no Brasil. Como foi visto, a peça recebeu diversas versões. Identificamos duas sob o título *Uma rua chamada pecado*<sup>217</sup> e cinco sob o título de *Um bonde chamado desejo*<sup>218</sup>. No entanto, a maioria delas não foi publicada para o público leitor de teatro. Não obstante, constatamos que *Streetcar* conheceu uma nova versão em língua portuguesa a cada década. Intuímos que isso ocorreu principalmente devido à dinâmica do discurso de Blanche, que reflete o lirismo de Tennessee Williams, autor que primava por reproduzir a prosódia e a coloquialidade sociolinguística dos estados situados na região Sul dos Estados Unidos. O dramaturgo considerava o linguajar sulista estadunidense melodicamente agradável aos ouvidos e rico em figuras de linguagem. Ou seja, a escritura do autor está diretamente relacionada ao modo de falar dos homens e das mulheres do Velho Sul, região a qual serviu de inspiração para sua dramaturgia. Não obstante, isso sugere que os agentes criativos brasileiros sentiram a necessidade de atualizar o texto dramático da peça com o passar do tempo a fim lidar com as diferenças sociolinguísticas entre a língua inglesa e a língua portuguesa; ou, então, porque o meio teatral brasileiro ainda não conseguiu criar uma versão que fosse capaz de transmitir o lirismo de Tennessee Williams efetivamente. A partir dessa suposição, podemos inferir que a tradução da peça também é um desafio para os agentes criativos, ao lado de construção do seu espetáculo.

No plano editorial, *Streetcar* recebeu apenas três versões traduzidas: a primeira foi a de Brutus Pedreira, publicada em 1976, a segunda de Vadim Nikitin, em 2004; e, por fim, a versão de Beatriz Faria-Viégas que foi lançada em 2008. Esta ainda não submetida à prova da cena. A versão de Nikitin é parcialmente resultado daquilo que o tradutor observou dos ensaios realizados na montagem dirigida por Cibeles Forjaz, sendo publicada quase dois anos após estreia da peça. E a versão de Pedreira foi publicada 17 anos após ser utilizada pela primeira vez na montagem realizada pela Escola de Teatro da Bahia. Constatamos que essa versão foi a mais difundida no Brasil por dois motivos: primeiro por ter sido a primeira a ser publicada, circulando pouco mais de quatro décadas entre os leitores de teatro; segundo,

---

<sup>217</sup> Carlos Lage em 1948; Madalena Nicol, em 1959

<sup>218</sup> Brutus Pedreira (1959); Giberto Di Pietro (1974); Ipojuca Pontes, (1985); Vadim Nikitin (2002) e Rafael Gomes (2015).

porque foi a versão mais utilizada como base para todas as montagens estreladas pela atriz Maria Fernanda, a principal difusora de *Streetcar* pelo território brasileiro.

Apesar de não ser nosso objetivo principal tratar do processo tradutório ao qual *Streetcar* foi submetida no Brasil, achamos conveniente ilustrar como os tradutores divergiram ao escolher determinados termos em língua portuguesa. Por isso, selecionamos dois enunciados que chamaram nossa atenção para as características naturalistas da composição dos personagens de *Streetcar*. Constatamos que Williams, ao longo da ação, se utiliza de substantivos ligados a inúmeras espécies do reino animal (macaco, galinha, cordeirinho, bode, porco, entre outros) para descrever o comportamento de Blanche e dos demais personagens, sobretudo, quando há momentos de tensão sexual entre eles. Nesse sentido, o primeiro exemplo que selecionamos, revela o aspecto psicológico libidinoso de Blanche em relação ao sexo oposto por meio de uma pergunta que ela faz a Stella, ao se interessar por Mitch, quando ele está jogando pôquer com Stanley e seus amigos na cena III, como podemos ver no quadro abaixo:

Williams	Is he a Wolf?
Pedreira	É um gavião?
Nikitin	É um garanhão?
Viégas-Faria	É mulherengo?

Como podemos perceber, os três tradutores divergiram na tradução do termo “wolf”, que em português significa “lobo”. Simbolicamente, esse termo sugere que Blanche não quer apenas um marido provedor. Na verdade, ela deseja um macho-alfa, que seja forte e capaz de protegê-la e, sobretudo, de satisfazê-la sexualmente. Podemos inferir isso se considerarmos uma fala de Blanche no fim da cena II, quando ela descobre que Stella está grávida. Ao se referir ao pai da criança, seu cunhado Stanley, a heroína faz o seguinte comentário: “Ele só não é do tipo que não gosta de perfume de jasmim! Mas talvez ele seja aquilo que nós precisamos pra misturar com o nosso sangue, agora que temos que seguir em frente sem *Belle Reve...*”. Ou seja, ao ver Mitch, Blanche percebe sua oportunidade de perpetuar sua

espécie, renovando o sangue-azul de sua família aristocrática, ao injetar o DNA dos homens que conseguiram se adaptar à decadência do Velho Sul.

O segundo enunciado trata da relação bestial de Stanley com o sexo feminino. Tennessee Williams estabelece ao personagem o *status quo* de macho-alfa do *French Quarter* logo no início da peça. Na cena I, Stanley, ao chegar ao pátio do prédio onde mora, “urra” o nome de Stella. Ao parecer no patamar superior, Stanley joga um embrulho bruscamente em sua direção o qual ela pega quase sem querer, por reflexo. Então, ela pergunta o que há no pacote. Stanley responde: Carne! Simbolicamente, a carne é o alimento para os predadores mais ferozes do reino animal tais como leões, tigres, lobos; e, sobretudo, para os homens, que para Williams não passam de “canibais”. O autor, inclusive, declarou isso diversas vezes em inúmeras entrevistas. Posto isso, selecionamos, uma passagem da cena X para exemplificar o que queremos sugerir sobre o comportamento animalesco dos personagens da peça. Antes de ser violentada por Stanley, Blanche o chama de porco, despertado a besta-fera que habita seu espírito. Ele reage à ofensa de forma diabólica. Aos poucos, ele se aproxima de Blanche até que ela percebe que algo muito ruim está prestes a acontecer. Sendo assim, para se defender de Stanley, ela se utiliza de uma garrafa a qual ela quebra a fim de feri-lo. Ele pergunta para Blanche o motivo pelo qual ela quebrou a garrafa. Ela responde: “Para rasgar a tua cara!”. Então, Stanley ordena que ela solte o gargalo da garrafa. É exatamente essa fala de seu cunhado que nós selecionamos como o segundo exemplo ilustrativo da sexualidade dele diante das mulheres, como pode se perceber na tabela abaixo:

Williams	Tiger – Tiger! Dropt the bottle-top!
Pedreira	Largue, vamos! Largue a garrafa, sua gata-do-mato!
Nikitin	Leoa – Leoa! Larga essa garrafa! Larga, Leoa!
Viégas-Faria	Tigre... Tigre! Larga esse gargalo! Larga!

Ao analisarmos, as quatro versões sobre a fala de Stanley, percebemos que os tradutores também divergiram ao traduzir o termo “tiger”, que em língua portuguesa naturalmente é traduzido por tigre (tigresa), um dos predadores mais

sanguinários do reino animal. Ao dominá-la e, na sequência, violentá-la, Stanley exerce a função de macho-alfa que Williams lhe atribuiu. Aos olhos da Mãe Natureza, o estupro de Blanche não é um ato de violência, mas, sim, a perpetuação de uma espécie – eis a sobrevivência do predador mais qualificado do reino animal. Ou seja, Stanley e Blanche são animais da mesma espécie, são predadores ferozes disputando o mesmo território. Blanche perdeu a disputa para Stanley porque é fêmea; e, como derrotada, ela deve partir. Porém, por não ter para onde ir, ela fica no apartamento de Stanley até ser encaminhada para o hospício, seu novo território. Ou seja, eles não podem coabitar o mesmo espaço porque ambos têm um espírito fortemente combativo e desejam se destruir mutuamente.

Williams não faz julgamentos éticos e morais em sua dramaturgia como a crítica teatral especializada constantemente sugere, uma vez que homens e mulheres podem ser bons e maus ao mesmo tempo. Não obstante, se partimos da premissa de que a espécie humana está ética e moralmente acima dos demais animais da cadeia alimentar, Stanley não passa de um covarde, que cometeu um crime atroz e deveria ser punido. Ademais, para finalizar nossa exposição sobre o aspecto animalesco das personagens de *Streetcar*, gostaríamos de mencionar que na última cena, ao ser encurralada como uma fera ferida, Blanche golpeia com suas garras a enfermeira encarregada de levá-la embora. Esta reage dizendo: “Estas unhas têm que ser cortadas”. Essa passagem do texto é mais um indício da perspectiva naturalista contida na escritura de Williams, que nivela a condição humana ao mesmo nível de outras espécies do reino animal.

No Brasil, *Um bonde chamado desejo* é uma das peças modernas mais encenadas da dramaturgia ocidental. Apesar de não termos conseguidos dados suficientes para confirmar essa assertiva, tudo indicava que sim. De qualquer maneira, *Streetcar* faz parte da história do teatro brasileiro e se mantém como uma referência desde sua primeira montagem.



## REFERÊNCIAS

- ADLER, Thomas P. **A Streetcar Named Desire: The Moth and the Lantern**. Boston: Twayne Publisher, 1990.
- ALENCAR, R. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 25 set.1949. 3ª seção, pp. 01-02.
- ALENCAR, R. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro. 02 out. 1949, 5ª seção, n.p.
- ARNAUT, Luis Marcio. **Tennessee Williams: algo não dito**. São Paulo: Giostri, 2017.
- ATKINSON, Brooks. **Broadway**. 3. ed. Nova Iorque: Macmillan, 1971.
- BASBAUM, H. **José Renato: energia eterna**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BAZIN, A. **Orson Welles**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do Teatro**. 6. ed. Trad. Maria Paula Zurawski, J. Gunsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia) São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BETTI, Maria Silvia. Lirismo e Ironia: A apresentação de 27 carros de algodão e outras peças em um ato. In: WILLIAMS, Tennessee. **27 carros de algodão e outras peças em um ato**. Trad. Grupo Tapa. São Paulo: É Realizações, 2012. p. 7-26.
- BIGSBY, C.W.E. **Modern American Drama**. 3. ed. New York: Crambridge University Press, 2006.
- BLOG DA ATRIZ EVA WILMA. Não paginado. Disponível em: <<http://eva-wilma.blogspot.com/search/label/Um%20bonde%20chamado%20desejo>>. Acesso em: 11 mar. 2020.
- Bonde, **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 06 jul. 1985. p. 09.
- BOXILL, Roger. **Tennessee Williams: Modern Dramatists**. New York: Saint Martin Press, 1987.
- BRANDÃO, R. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 25 jul.1948, pp. 01-02.
- BRAY, Robert. Prefácio. In: WILLIAMS, Tennessee. **O zoológico de vidro**. Trad. Grupo Tapa e Clara Carvalho. São Paulo: É Realizações, 2014. p.11-21.
- BRITTO, S. A interpretação de “Uma rua chamada Pecado”, no Ginástico. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 29 jul.1948. Seção Teatro, Novos Críticos, p.15.
- BRITTO, S. Um bonde chamado Desejo (I), 30 out. 1963. In: MICHALSKI, Y. **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. pp. 22- 24.

BRITTO, S. Um bonde chamado Desejo (II), 31 out. 1963. In: MICHALSKI, Y. **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. pp. 24-26.

COIMBRA, A. Lady Hamilton: a divina dama do Brasil. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 12 mai. 1962. 2º caderno, p. 01.

**Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 27 ago. 1948, p. 13.

**Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 nov. 1948, p. 13.

**Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 11 ago. 1949. p. 15.

**Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 16 ago 1949, p. 15.

**Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 20 ago. 1949, p. 13.

**Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 09 nov.1962. 5º caderno, p. 01.

COSTA, I. C. **Panorama do rio vermelho: ensaios sobre o teatro americano**. São Paulo, Nankin Editorial, 2001.

CRANE, Hart. **The Complete Poems of Hart Crane: The Centennial Edition**, Liveright Publishing, 2001.

CRISTIAN, Monica Réka. The .Name of the Playwright and the Enigma of Desire: Tennessee Williams and A Streetcar Named Desire. **The Journal of The Literary Society of India**, Kolkota, jan. 2007. Vol.5, pp. 14-15.

CUNHA, W. A arte de ser Maria Fernanda. **Jornal do Brasil**, 11 fev. 1968. Caderno B, pg. 01.

10 atrizes para uma medalha de prata. Folha de São Paulo, São Paulo, 31 dez. 1962. 1º caderno, p. 05.

**Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 05 set. 48, p. 06.

**Diário de Notícias**. Rio de Janeiro. 05 jun. 1959. 2º seção, p. 02.

**Diário de Notícias**. Rio de Janeiro. 30 jun. 1959, 2º caderno, p. 02.

**Diário da Noite**. São Paulo, 10 mai.1962. p.18.

**DIONYSOS**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação – Serviço Nacional de Teatro (SEC). n. 26. Jan. 1982.

EICHBAUER H. **Arte na Bahia: teatro na universidade**. Salvador: Editora Corrupio, 1991.

FALK, Signi L. **Tennessee Williams**. Trad. Maria Tereza Porciúncula Moraes, Rio de Janeiro: Libradora, 1966.

FARIA, M. R. de. Em lugar de desejo, melancolia e tédio. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 05 nov. 1985. p. 03.

FARIA, M. R. de. Um bonde chamado desejo: sob o império acadêmico, **Jornal do Brasil**, 30 out. 1985. Caderno B, p. 04.

Fernanda: censor ameaça a cultura, **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 fev. 1968. p. 01.

FISCHER, L. Um bonde chamado Desejo: clássico de Tennessee Williams ganha a cena em versão ousada. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 06 jun. 2002. Caderno tribuna BIS, p. 02.

FISCHER, L. Um bonde chamado Desejo: faltou uma Blanche à montagem. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 13 nov. 1997. Caderno tribuna BIS, p. 02.

FISCHER, L. *Bonde fora dos trilhos*. **Manchete**, Rio de Janeiro, 22 nov. 1997. p. 62.

FLÁVIO IMPÉRIO. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/>>. Acesso: 11 mar. 2020.

FAOUR, R. *Peças para todos os gostos*. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 09 jan. 1998. Caderno tribuna BIS, p. 01.

GASSNER, John. **Mestres do teatro II**. 4. ed. Trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **Rumos do teatro moderno**. Trad. Luiza Machada da Costa. Rio de Janeiro: Libradora, 1965.

GILBERTO, A. **Ziembinski, mestre do palco**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

GOMES, R. de S. **Estudo sobre possíveis ressignificações de A Streetcar Named Desire de Tennessee Williams na sala de aula de Literatura dramática em um curso de Letras**. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa interdisciplinar de pós-graduação em Linguística Aplicada, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

GOUVÊA, L. V. B. Gouvêa. **Maurice Vaneau: artista múltiplo**, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

GREY, T. **A Cigarra**. São Paulo, mar. de 1975. ano 61, não paginado.  
HELIODORA, Barbara. **Caminhos do teatro ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HELIODORA, Barbara. **Caminhos do teatro ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2015

\_\_\_\_\_. O currículo de uma escola dramática. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 08 ago. 1959. Suplemento dominical, p. 06.

*Heriette Morineau revela um grande autor Tennessee Williams apresentado pela primeira vez em um teatro do Rio*. **Revista da Semana**. Rio de Janeiro, n. 29, 17 jul. 1948, pp.13-15.

HERMANO, A. C. *Um bonde chamado desejo: clássico estreia hoje no Municipal*. **O Fluminense**, Niterói (RJ), 09 jan. 1998. 2º caderno, p. 01.

HERMANO, A. C. Clássico: sucesso mundial volta a Niterói. **O Fluminense**, Niterói (RJ), 02 out. 1998. 2º caderno, p. 01.

IFE. O sentido da vida, de entremeio com sexo, brutalidade e nostalgia sulista, **Nossa Voz**, São Paulo, 17 mai. 1962. Semanário israelita-brasileiro, ano XVI, n. 933, crônica teatral, p. 08.

IFE. Um bonde chamado desejo: interpretação, direção e cenário. **Nossa Voz**, São Paulo, 24 mai. 1962. Semanário israelita-brasileiro, ano XVI, n. 934, crônica teatral p. 10.

INSTITUTO AUGUSTO BOAL. Disponível em: <<http://acervoaugustoboal.com.br/>>. Acesso: 11 mar. 2020.

JAFÁ, V. Bastidores. **Correio da Manhã**, 10 out. 1963, p. 2º caderno, p. 03.

JAFÁ, V. “Bonde” especial para a classe. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 09 nov. 1963. 2º caderno, p. 05.

JAFÁ, V. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 28 set. 1960, 2º caderno, p.8.

JAFÁ, V. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 06 jun. 1962. 2º caderno, p. 03.

JAFÁ, V. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 31 jul. 1962. 2º caderno, p. 03.

JAFÁ, V. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 20 set. 1962. 2º caderno, p. 03.

JAFÁ, V. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 fev. 1963. 5º caderno, p.05.

JAFÁ V. Maria Fernanda fala sobre Blanche Du Bois. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 26 out. 1963, 2º caderno, p. 05.

JAFÁ, V. Lançamento: Um bonde chamado Desejo. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 23 out. 1963. 2º caderno, 03.

JAFÁ, V. Os Artistas Unidos: dez anos de bom teatro. **Manchete**, Rio de Janeiro, 08 dez. 1956, pp.47-58.

JAJA, V. Um bonde chamado Desejo. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 29 out. 1963. 2º caderno, p. 03.

JAJA, V. Um “bonde” chamado sucesso: uma curiosidade de Tennessee Williams **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 12 out.1963. 2º caderno, p.05.

**Jornal do Comércio**, 26 jul. 1986. p.20.

JUNIOR, D. A. **Veja São Paulo**. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/atracao/um-bonde-chamado-desejo/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

JUNIOR, D. A. **Veja São Paulo**. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/blog/dirceu-alves-jr/rafael-gomes-diretor-de-8220-um-bonde-chamado-desejo-8221-8220-blanche-carrega-os-lados-escuros-de-todos-nos-8221/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

KHOURY, Simon. **Bastidores**. Rio de Janeiro: Editora Letras & Expressões: Montenegro & Raman, 2001.

KHOURY, Simon. **Atrás da máscara 2: segredos pessoais e profissionais de grandes atores brasileiros**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

KOLIN, Philip C. **Williams: A Streetcar Named Desire (Plays in Production)**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

**Latin America Daily Post**, 31 out. 1985. p.04.

LEÃO, Raimundo Matos. **Escola de Teatro (1956-1964): repertório eclético sem concessões**. Salvador, nº 17, 2011.2, p.71-81.

LEDESMA, V. **Louise Cardoso: a mulher do Barbosa**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

LEE, A. Jaess remonta Bonde de Tennessee Williams. São Paulo. 3 out. 1997. FOLHA DE SÃO PAULO ILUSTRADA. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq031055.htm>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

LICIA, N. **Célia Helena: uma atriz visceral**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

LOPES, T. *Tereza DuBois*. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 11 out. 1985. Caderno tribuna BIS, p. 02.

LUIZ, M. A palavra escrita no centro da cena. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 mar. 2002. Crítica de teatro, caderno B, p.02.

LUIZ, M. Realismo psicológico sem densidade. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 nov.1997. Caderno B, p.09.

LUIZ, M. Tela e palco: a convivência pacífica. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 nov. 1985. Caderno B, p. 08.

MAGALDI, S. **Teatro em foco**. São Paulo: Ed Perspectiva, 2008.

MAGALDI, M.; VARGAS, M. T. Sem anos de Teatro em São Paulo – IV. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 17 jan. 1976. Suplemento do Centenário, n.56, pp.01-02.

MAGNO, P.C. Uma rua chamada pecado, no Ginástico. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 27 jun. 1948. Seção de teatro, p. 31.

Maria Fernanda vem ao Rio lutar para encenar no DF “Um bonde chamado Desejo”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 09 fev. 1968. 1º caderno, p. 18.

MELLO, R. **Botequim Cultural**. Disponível em: <<http://botequimcultural.com.br/critica-um-bonde-chamado-desejo/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

MENDES, J. A. Uma locomotiva chamada Louise. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 03 nov. 1985. Caderno Domingo, ano 1, n. 31, p. 14.

MENDONÇA, A. M. S. de. Uma rua chamada pecado, no Ginástico. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 01 ago. 1948. Seção de teatro, p. 27.

MICHALSKI, Yan. **Ziembinski e o Teatro Brasileiro**. São Paulo, Rio de Janeiro: Ed. HUCITEC, 1995.

MODA DOCUMENTA: Museu, Memória e Design 2016. Anais do 3º. Congresso Internacional de Memória, Design e Moda. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, Ano III. v. 01, 2016, p. 105.

MORENTE FORTE COMUNICAÇÃO. Disponível em: <<http://www.morenteforte.com/bonde-chamado-desejo/>>. Acesso em: 11 mar. 2020

MUNIZ, E. **Correio Paulistano**, São Paulo, 29 mar.1962. Coluna Ribalta, p.09.

MUNIZ, E. **Correio Paulistano**, São Paulo, 16 mai. 1962. 2º caderno, p.02.

NETTO, A. Uma rua chamada pecado: o maior espetáculo do ano. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 17 jul. 1948, p. 41.

Os Artistas Unidos voltaram. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. 27 dez. 1949, p. 17.

Os melhores de 1948. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 jan. 1949, p. 13.

PALCO PAULISTANO: Ponto de vista de um espectador. Disponível em: <<http://palcopaulistano.blogspot.com/2015/06/um-bonde-chamado-desejo.html>> Acesso em: 11 mar. 2020.

PRADO, D. A. de. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.



Programa. *Um bonde chamado Desejo*. Tennessee Williams. Direção: Augusto Boal. Rio de Janeiro, 1962.

Programa. *Um bonde chamado Desejo*. Tennessee Williams. Direção: Flávio Rangel. Rio de Janeiro, 1963.

Programa. *Um bonde chamado Desejo*. Tennessee Williams. Direção: Maria Fernanda. Rio de Janeiro, 1964.

Programa. *Um bonde chamado Desejo*. Tennessee Williams. Direção: Maurice Vaneau. Rio de Janeiro, 1985.

QUEIROZ, G. A. Uma Rua Chamada Pecado, no Ginástico. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 24 jul. 1948. Seção Teatro, Novos Críticos, p. 11.

REDE GLOBO. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/boca-de-cena/noticia/2015/06/rafael-gomes-estreia-nova-versao-do-classico-um-bonde-chamado-desejo.html>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

Unindo o teatro à cultura **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, 24 mai. 1941, Ano XLII, n.21, p. 06.

RIECHE, Eduardo. **Yara Amaral: a operária do teatro**. Rio de Janeiro: Ed. Tinta Negra, 2016.

RIEDEL, E. **Emilio Di Biasi: O Tempo e a Vida de um Aprendiz**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010, p. 72.

ROCHA, G.; PERSSON, M. Escola de Teatro da Bahia: Mr. McGaw: em função de um clímax. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 out. 1959. Suplemento dominical, p. 06.

LONDRÉ, F. H. A streetcar running fifty years. In: ROUDANÉ, Matthew C. **The Cambridge Companion to Tennessee Williams**. Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

SANTANA, J. **Impressões modernas: teatro e jornalismo na Bahia**. Salvador: Vento Leste, 2009.

SANTANA, J. **Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a provincial**. Salvador: UFBA, 2011.

SEIXAS, É. N. **Renato Borghi: Borghi em revista**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

Seminário Internacional na Escola de Teatro da Bahia. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro. 05 jun. 1959. Segunda seção, p. 02.

SÈRGIO, R. **Mauro Mendonça: em busca da perfeição**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

SIQUEIRA, José Rubens. **Viver de teatro: uma biografia de Flávio Rangel**. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

SILVEIRA, M. Um bonde chamado desejo. **Correio Paulistano**, São Paulo 27 mai. 1962. 2º caderno, p. 05.

SMITH-HOWARD, A.; HEINTZELMAN, G. **Critical Companion to Tennessee Williams: The Essential Reference to his Life and Work**. New York: Checkmark Books, 2005.

SOUZA, E. O. de. **Manchete**, Rio de Janeiro, 23 nov. 1996. p. 84.

SOUZA, J. I. de M. Relações de teleteatros apresentados pela TV Tupi. Disponível em:

<[https://www.google.com/search?q=SOUZA%2C+Jos%C3%A9+In%C3%A1cio+de+Melo.+Rela%C3%A7%C3%B5es+de+teleteatros+apresentados+pela+TV+Tupi.&rlz=1C1GCEA\\_enBR821BR821&oq=SOUZA%2C+Jos%C3%A9+In%C3%A1cio+de+Melo.+Rela%C3%A7%C3%B5es+de+teleteatros+apresentados+pela+TV+Tupi.&aqs=chrome..69i57.1438j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8](https://www.google.com/search?q=SOUZA%2C+Jos%C3%A9+In%C3%A1cio+de+Melo.+Rela%C3%A7%C3%B5es+de+teleteatros+apresentados+pela+TV+Tupi.&rlz=1C1GCEA_enBR821BR821&oq=SOUZA%2C+Jos%C3%A9+In%C3%A1cio+de+Melo.+Rela%C3%A7%C3%B5es+de+teleteatros+apresentados+pela+TV+Tupi.&aqs=chrome..69i57.1438j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8)>. Acesso em 30 set. 2019.

STEEN. E. van. **Eva Wilma: arte e vida**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

TAVARES, T. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 03 out.1997. Caderno tribuna BIS, p. 06.

TODO TEATRO CARIOCA. Disponível em <<http://www.todoteatrocarioca.com.br/espetaculo/9757/um-bonde-chamado-desejo>>. Acesso em: 11 mar.2020.

Tereza Raquel bate com o carro e será operada hoje. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 ago.1985. 1º caderno, p.14.

Tereza volta ao “bonde” e procura ator rústico. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 1985.

TRANSFOPRESS BRASIL. Disponível em: <<http://transfopressbrasil.franca.unesp.br/verbetes/imprensa-em-lingua-iidiche-no-brasil/>>. Acesso em: 11 mar. 2020.

Um bonde interditado. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 10 fev. 1968, p. 01.

UMA RUA CHAMADA PECADO, Direção: Elia Kazan. Manaus: Warner Brothers Entertainment Inc, 2004. 1 DVD (125 min). NTSC. Título original: *A Streetcar Named Desire*.

WAJNBERG, D. S. *Realidade do Sonho*. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 15 mai. 2002. Caderno tribuna BIS, p. 01.

WILLIAMS, Tennessee. **A Streetcar Named Desire**. Nova York: New Directions, 2004.

\_\_\_\_\_. **Um bonde chamado Desejo**. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2014.

\_\_\_\_\_. **Um bonde chamado Desejo**. Trad. Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

\_\_\_\_\_. **Um bonde chamado Desejo**. 1<sup>a</sup> ed. Trad. Vadim Nikitin. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

## **ANEXO I – ELENCO DAS MONTAGENS DE *UM BONDE CHAMADO DESEJO* REALIZADAS NO BRASIL ENTRE 1948 E 2018**

### **PRIMEIRA MONTAGEM**

*Uma rua chamada pecado*, 1948.

Local: Teatro Ginástico, Rio de Janeiro (RJ).

Companhia Teatral: Os Artistas Unidos

Direção: Zbigniew Marian Ziembinski.

Tradução: Carlos Lage.

Banche DuBois: Henriette Morineau.

Stanley Kowalski: Graça Mello.

Stella DuBois: Flora May.

Harold “Mitch” Mitchel: Ambrósio Fregolente.

### **SEGUNGA MONTAGEM**

*Um bonde chamado desejo*, 1959.

Local: Teatro Santo Antonio, Salvador (BA).

Companhia Teatral: Escola de Teatro da Bahia (UFBA).

Direção: Charles McGaw.

Tradução: Brutus Pedreira.

Banche DuBois: Maria Fernanda.

Stanley Kowalski: Othon Bastos.

Stella DuBois: Sonia dos Humildes.

Harold “Mitch” Mitchel: Claudio Reis.

### **TERCEIRA MONTAGEM**

*Uma rua chamada pecado*, 1959.

Local: Teatro Arthur Azevedo, São Paulo (SP).

Companhia Teatral: Os Diletantes

Direção: Antonio Ghigonetto.

Tradução: Madelena Nicol.

Banche DuBois: Eva Borges Corrêa.

Stanley Kowalski: Ayrton J. Fachinni.

Stella DuBois: Yara do Amaral.

Harold “Mitch” Mitchel: João L. Botecchia.

#### QUARTA MONTAGEM

*Um bonde chamado desejo*, 1962.

Local: Teatro Arena, São Paulo (SP).

Companhia Teatral: Teatro Arena em parceria com o Teatro Oficina

Direção: Augusto Boal.

Tradução: Brutus Pedreira.

Banche DuBois: Maria Fernanda.

Stanley Kowalski: Mauro Mendonça.

Stella DuBois: Célia Helena.

Harold “Mitch” Mitchel: Maurício Nabuco.

#### QUINTA MONTAGEM

*Um bonde chamado desejo*, 1963.

Local: Teatro Dulcina, Rio de Janeiro (RJ).

Companhia Teatral: Teatro Maria Fernanda

Direção: Flávio Rangel.

Tradução: Brutus Pedreira.

Banche DuBois: Maria Fernanda.

Stanley Kowalski: Carlos Alberto.

Stella DuBois: Isolda Cresta.

Harold “Mitch” Mitchel: Jorge Cherques.

#### SEXTA MONTAGEM

*Um bonde chamado desejo*, 1964.

Local: Teatro Guaíra, Curitiba (PR).

Companhia Teatral: Teatro Maria Fernanda

Direção: Maria Fernanda.

Tradução: Brutus Pedreira.

Banche DuBois: Maria Fernanda.

Stanley Kowalski: Carlos Alberto.

Stella DuBois: Isolda Cresta.

Harold “Mitch” Mitchel: Victor Schneider.

## SÉTIMA MONTAGEM

*Um bonde chamado desejo*, 1974.

Local: Teatro SESC Anchieta, São Paulo (SP).

Companhia Teatral: Sem referência

Direção: Kiko Jaess.

Tradução: Gilberto Di Pietro.

Banche DuBois: Eva Wilma.

Stanley Kowalski: Nuno Leal Maia.

Stella DuBois: Pepita Rodrigues.

Harold "Mitch" Mitchel: Ednei Giovenazzi.

## OITAVA MONTAGEM

*Um bonde chamado desejo*, 1985.

Local: Teatro Tereza Rachel, São Paulo (SP).

Companhia Teatral: Tereza Rachel Produções Artísticas

Direção: Maurice Vaneau.

Tradução: Ipojuca Pontes.

Banche DuBois: Tereza Rachel.

Stanley Kowalski: Luiz Guilherme.

Stella DuBois: Louise Cardoso.

Harold "Mitch" Mitchel: Osmar Prado.

## NONA MONTAGEM

*Um bonde chamado desejo*, 1996.

Local: Teatro Tereza Rachel, São Paulo (SP).

Companhia Teatral: Sem referência

Direção: Kiko Jaess.

Tradução: sem referência.

Banche DuBois: Flávia Pucci.

Stanley Kowalski: Roberto Bomtempo.

Stella DuBois: Cláudia Vigonne.

Harold "Mitch" Mitchel: Irving São Paulo.



## DÈCIMA MONTAGEM

*Um bonde chamado desejo*, 2002.

Local: Teatro SESC Belenzinho, São Paulo (SP).

Companhia Teatral: Companhia Livre

Direção: Cibeles Forjaz.

Tradução: Vadim Nikitin.

Banche DuBois: Leona Cavalli.

Stanley Kowalski: Milhem Cortaz.

Stella DuBois: Isabel Teixeira.

Harold "Mitch" Mitchel: João Signorelli.

## DÈCIMA PRIMEIRA MONTAGEM

*Um bonde chamado desejo*, 2015.

Companhia Teatral: Empório de Teatro Sortido

Local: Teatro Ticarena, São Paulo (SP).

Direção: Rafael Gomes.

Tradução: Rafael Gomes.

Banche DuBois: Maria Luisa Mendonça.

Stanley Kowalski: Eduardoo Moscovis.

Stella DuBois: Virgínia Buckowski

Harold "Mitch" Mitchel: Donizeti Mazonas.

**AMEXO II – FOTOGRAFIAS E IMAGENS DAS MONTAGENS DE *UM BONDE CHAMADO DESEJO* REALIZADAS NO BRASIL ENTRE 1948 E 2018**

IMAGEM 1. Capa do programa de *Uma rua chamada pecado*. Tennessee Williams, direção de Z. Ziembinski. Os Artistas Unidos, 1948. Fonte: GILBERTO, A. **Ziembinski, mestre do palco**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010, p. 108.



IMAGEM 2. Página central do programa de *Uma rua chamada pecado*. Tennessee Williams, direção de Z. Ziembinski. Artistas Unidos, 1948. Ficha técnica com a lista de personagens, atores e atrizes. Fonte: GILBERTO, A. **Ziembinski, mestre do palco**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010, p.110.



GRACIA  
MELLO

"OS ARTISTAS UNIDOS" apresentam

## UMA RUA CHAMADA PECADO

(A streetcar named Desire)

(4 acts, act 18 scenes)

Peça em 3 atos e 11 quadros de Tennessee Williams  
Tradução de Carlos Lago

Direção, "mise-en-scène" e cenário de Ziembinski  
Distribuição por ordem de entrada em cena:

Uma preta .....	Reny Ferreira (estréia)
Eunice Gunter .....	Margarida Rey
Um homem .....	N. N.
Um marinheiro .....	N. N.
Vendedora de Tamales .....	Joyce Oliveira
Roberta Kovalsky .....	Gracia Mello
Harold Kitchell .....	A. Fregolente
Stella Kovalsky .....	Eliza May
Planché Du Bois .....	HENRIETTE MOHINKAU
Steve Gunter .....	Luiz Fróes (estréia)
Fabio Gonzalez .....	Jacy Campos
O cobrador .....	Dary Reis
Vendedora de flores .....	Karla Castro
O Médico .....	Arthur Costa
A enfermeira .....	Joyce Oliveira

Ação em New-Orleans na época atual

Músicas de Claude Austin

O vestido de "acirée" de Henriette Morineau é de Edivo e Telxira

"Regisseur" — Arthur Costa; Assistente de direção — Jacy Campos;

Ponto — Irineu Freitas; Eletrotécnica — A. Elias

Execução do cenário — Plínio Romano; Sonoplastia de Jacy Campos

Administrador — Abílio Mendes

Cerveja Americana graciosamente cedida por "USABRA"

"OS ARTISTAS UNIDOS" agradecem a "Móvela S. A.", "Móvela Lemos" Ltda., "Móvela Taveira e Victorino" e "Bazar América" a gentil colaboração na "mise-en-scène" de "UMA RUA CHAMADA PECADO".

FLORA  
MAY



A.  
FREGOLENTE



DARY  
REIS



MARIA  
CASTRO



MARGARIDA  
REY



IMAGEM 3. Foto para divulgação da montagem: *Uma rua chamada pecado*. Tennessee Williams, direção de Z. Ziembinski. Artistas Unidos, 1948. Em cena Graça Mello (Stanley Kowalski) e Henriette Morineau (Blanche DuBois). Fonte: GILBERTO, A. **Ziembinski, mestre do palco**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010, p.109.



IMAGEM 4. Foto para divulgação da montagem: *Uma rua chamada pecado*. Tennessee Williams, direção de Z. Ziembinski. Artistas Unidos, 1948. Em cena, primeiro plano Fregolente (Harold “Mitch” Mitchell,) e Henriette Morineau (Blanche Dubois). Fonte: GILBERTO, A. **Ziembinski, mestre do palco**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010, p.111.





IMAGEM 5: Foto da monatgem: *Uma rua chamada pecado*. Tennessee Williams, direção de Z. Ziembinski. Artistas Unidos, 1948. Em cena, Henriette Morinaeu (Blanche DuBois) ao centro. Fonte: GILBERTO, **A. Ziembinski, mestre do palco**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010, p.112.





IMAGEM 6: Reprodução do artigo *Henriette Morineau revela um grande autor Tennessee Williams apresentado pela primeira vez em um teatro do Rio*. Fonte: REVISTA DA SEMANA, n. 29, 17 jul.1948, p 13.

## HENRIETTE MORINEAU REVELA UM GRANDE AUTOR TENNESSEE WILLIAMS APRESENTADO PELA PRIMEIRA VEZ EM UM TEATRO DO RIO

É curioso notar que os três grandes sucessos teatrais do momento, no Rio, no gênero dramático, são, precisamente, três peças norte-americanas: "Chuva", no Região, com Dulcina de Moraes vivendo magistralmente o papel de Sadie Thompson; "Estrada do Tabaco" (Tobacco Road), dirigida com segurança e acerto pelo talento de Ruggero Jacobbi no Fenix, com Maria Della Costa, Sady Cabral, Itália Fausta e outros; e, finalmente, "Uma rua chamada Pecado" (A Streetcar Named Desire), no Glnástico, com Henriette Morineau e Grace Mello nos protagonistas. A primeira daquelas peças, — sendo embora adapta-ção de um conto do escritor inglês Somerset Maugham, — revelou-nos dois belos talentos do teatro norte-americano, John Colton e Clemence Randolph. A segunda, pela primeira vez fez ressoar no nosso meio artístico o renome que Erskine Caldwell e Jack Kirkland, já celebrizados perante várias platéias. A terceira revelou-nos um novo autor, de menos de quarenta anos de idade, — e que, escrevendo desde os quinze anos, — conseguiu até agora pelo menos dois êxitos de especial repercussão: o de "The Glass Menagerie", dada no ano passado, com Laurette Taylor no papel central, e agora o de "A Streetcar Named Desire", com Jessica Tandy. Poucas semanas após o lançamento dessa peça na Broadway no Teatro Barrymore, sob a

direção de Elia Kazan, e com a colaboração dos artistas Kim Hunter (a moçinha do filme inglês "Neste mundo e no outro"), Marlon Brando e Karl Malden, a senhora Henriette Bismar Morineau anunciava que iria dar a mais recente obra de Tennessee Williams no Teatro Glnástico, em seguida a "Medeia". Dos três sucessos norte-americanos do momento já focalizamos "Chuva", quando de sua primeira apresentação no Municipal, refletindo igualmente o sucesso de Dulcina nessa peça na Argentina, e já nos ocupamos amplamente de "Estrada do Tabaco" como do sensacional episódio que, à margem dessa peça, se desenrolou no Fenix, convertido em verdadeira barricada da "resistência subterrânea" do nosso teatro. Resta-nos focalizar "Uma rua chamada Pecado", título dado a "A Streetcar Named Desire", — sem nada de comum com o original, mas de qualquer modo bastante sugestivo. Apreciamos o espetáculo do Glnástico, a crítica, de um modo geral, teve amplas louvores aos intérpretes, notadamente aos que desempenham os papéis principais. Peça moderna, audaciosa, — ranha, escrita com um grande vigor dramático, "Uma rua chamada Pecado" recomenda Tennessee Williams como um dos grandes valores do teatro contemporâneo nos Estados Unidos, ao lado de William Saroyan, de Thornton Wilder e de Elmer Rice.

13



EM CIMA: Henriette Morineau, a grande atriz francesa, a quem tanto deve o nosso teatro, ao lado de Grace Mello, em uma cena de "Uma rua chamada Pecado". Em baixo: outra cena da peça de Tennessee Williams, que, ao lado de "Chuva" e de "Estrada do Tabaco", assinala no Rio mais um sucesso do teatro norte-americano.





IMAGEM 7: Reprodução das fotos-repotagem do artigo *Henriette Morineau revela um grande autor Tennessee Williams apresentado pela primeira vez em um teatro do Rio*. Fonte: REVISTA DA SEMANA, n. 29, 17 jul.1948, p 14.



IMAGEM 8: Foto da montagem: *Um bonde chamado desejo*. Tennessee Williams, direção de C. McGaw. Escola de Teatro da Bahia (UFBA), 1959. Em cena, Othon Bastos (Stanely Kowalski) e Maria Fernanda (Blanche DuBois). Fonte: EICHBAUER H. **Arte na Bahia: teatro na universidade**. Salvador: Editora Corrupio, 1991, p. 63.





IMAGEM 9: Foto da montagem: *Um bonde chamado desejo*. Tennessee Williams, direção de C. McGaw. Escola de Teatro da Bahia (UFBA), 1959. Em cena: Othon Bastaos (Stanley Kowalski), fumando, ao centro; Sonia dos Humildes (Stella DuBois), em pé, ao centro; e, Maria Fernanda (Blanche DuBois), à direita. Fonte: EICHBAUER H. **Arte na Bahia: teatro na universidade**. Salvador: Editora Corrupio, 1991, p. 62.



IMAGEM 10: Foto da montagem: *Uma rua chamada pecado*. Tennessee Williams, direção de A. Ghigonetto. Os Dilettantes, 1959. Em cena, Emilio Di Biasi (entregador de jornais) e Eva Borges Corrêa (Banche DuBois) Fonte: RIEDEL, E. **Emilio Di Biasi: O Tempo e a Vida de um Aprendiz**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010, p. 72.



IMAGEM 11: Foto da montagem: *Um bonde chamado desejo*. Tennessee Williams, direção de A. Boal. Teatro Arena em parceria com o Teatro Oficina, 1962. Em cena, Maria Fernanda (Banche DuBois) e Mauro Mendonça (Stanley Kowalski). Fotografia de Benedito Lima Toledo. Acervo: FLÁVIO IMPÉRIO. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/>>. Acesso: 11 mar. 2020.





IMAGEM 12: Foto da montagem: *Um bonde chamado desejo*. Tennessee Williams, direção de A. Boal. Teatro Arena em parceria com o Teatro Oficina, 1962. Em cena, Célia Helena (Stella DuBois) e Maria Fernanda (Banche DuBois). Fotografia de Benedito Lima Toledo. Acervo: FLÁVIO IMPÉRIO. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/>>. Acesso: 11 mar. 2020.



IMAGEM 13: Foto da montagem: *Um bonde chamado desejo*. Tennessee Williams, direção de A. Boal. Teatro Arena em parceria com o Teatro Oficina, 1962. Em cena, Mauro Mendonça (Stanley Kowalski) e Maria Fernanda (Banche DuBois). Fotografia de Benedito Lima Toledo. Acervo: FLÁVIO IMPÉRIO. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/>>. Acesso: 11 mar. 2020.





IMAGEM 14. Capa do programa de *Um bonde chamado desejo*. Tennessee Williams, direção de F. Ragel. Teatro Maria Fernada, 1963. Fonte: Programa do espetáculo.





IMAGEM 15. Reprodução do texto assinado pelo diretor Flávio Rangel para o programa da montagem: *Um bonde chamado desejo*. Tennessee Williams, direção de F. Rangel. Teatro Maria Fernanda, 1963. Fonte: Programa do espetáculo.

Flávio Rangel já foi diretor artístico do Teatro Maria Dela Costa e do Teatro Brasileiro de Comédia. Seus trabalhos mais importantes são: "Gimba", "O Pagador de Promessas", "A Semente" e "A Escada". Com esta produção de "Um bonde chamado Desejo" faz sua estréia no Rio de Janeiro.



De todas as numerosas peças que constituem a dramaturgia de Tennessee Williams, sempre tive interesse em dirigir algumas das peças em um ato, como "Portrait of Madonna" e muito especialmente "Um bonde chamado Desejo".

Creio mesmo que esta peça divide a obra do escritor americano; as peças anteriores seriam pesquisas para o domínio de seus meios de expressão, e suas personagens femininas esboços para o desenho final: Blanche Dubois.

Depois desta peça, que é o ápice de sua carreira, acho que o que era um estudo em neurose transforma-se em morbidez, e a ousadia em mau gosto.

Mas a sensibilidade, a inteligência, a compaixão e o poder de análise existente em "Um bonde chamado Desejo" tornam esta peça fascinante para um diretor. Vejo Blanche como uma figura frágil, criada num mundo de ilusão, protegendo-se numa espiritualidade e num passado aristocrático para os quais não mais existe lugar. Ela é destruída pela brutalidade, pela ignorância e pela ausência de ternura dos que a cercam. Quando suas forças a abandonaram já quase completamente, ela tenta um reinício; é violada.

Blanche pode ser um símbolo maior do que parece à primeira vista.

**FLAVIO RANGEL**

IMAGEM 16: Cartaz para divulgação da montagem: *Um bonde chamado desejo*. Tennessee Williams, direção de K. Jaess. Teatro SESC Anchieta, 1974. No cartaz, Eva Wilma (Banche DuBois) e Nuno Leal Maia (Stanley Kowalski). Fonte: PALCO PAULISTANO: Ponto de vista de um espectador. Disponível em:<<http://palcopaulistano.blogspot.com/2015/06/um-bonde-chamado-desejo.html>> Acesso em: 11 mar. 2020.

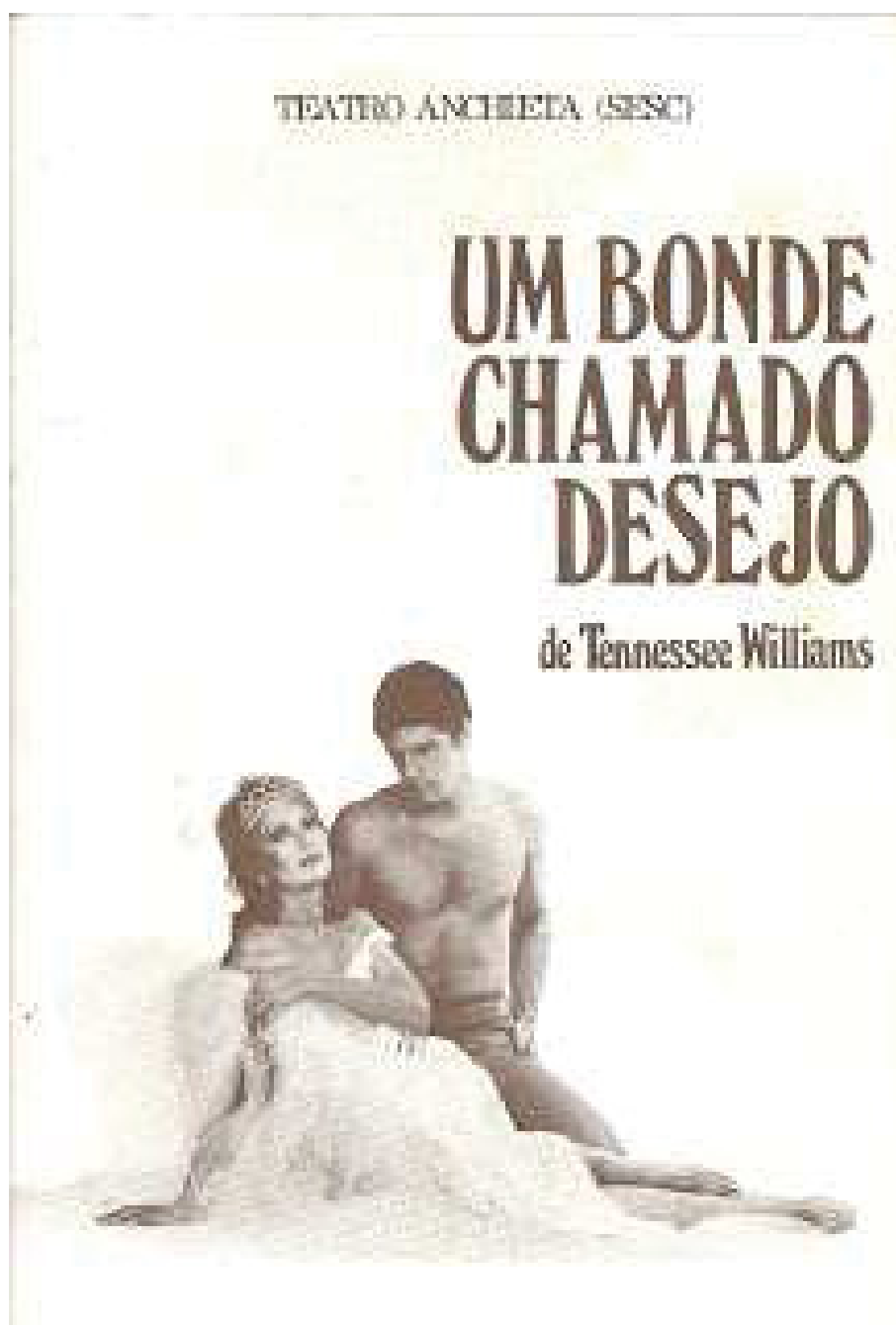


IMAGEM 17. Foto para divulgação da montagem: *Um bonde chamado desejo*. Tennessee Williams, direção de M Vaneau. Tereza Rachel Produções Artísticas, 1985. Em *close*, Tereza Rachel (Blanche DuBois). Fotografia de Gaston. Fonte: Programa do espetáculo.





IMAGEM 18: Foto para divulgação da montagem: *Um bonde chamado desejo*. Tennessee Williams, direção de C. Forjaz. Companhia Livre, 2002. No cartaz, Leona Cavalli (Banche DuBois). Fonte: PALCO PAULISTANO: Ponto de vista de um espectador. Disponível em:<<http://palcopaulistano.blogspot.com/2015/06/um-bonde-chamado-desejo.html>> Acesso em: 11 mar. 2020.

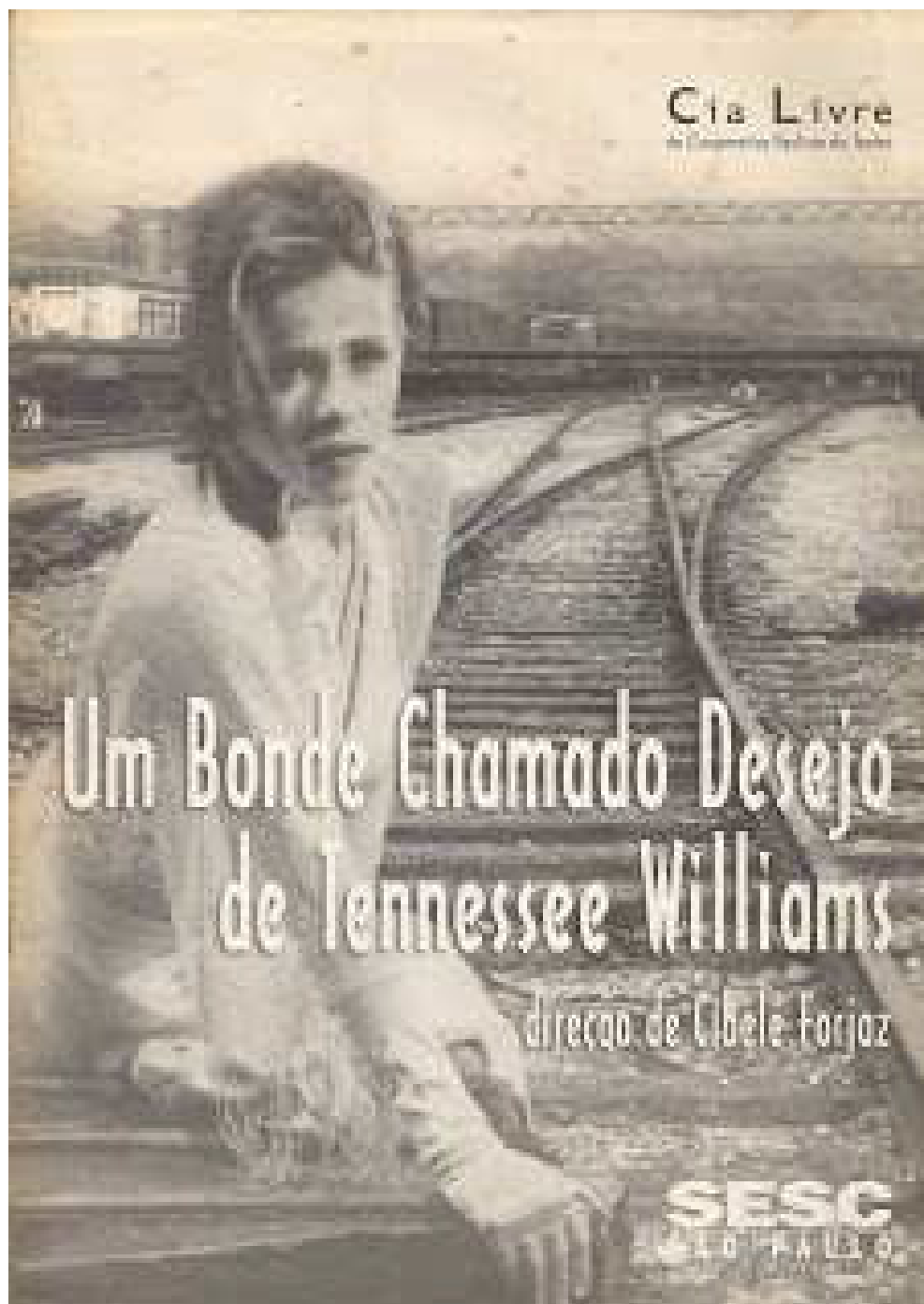


IMAGEM 19: Foto para divulgação da montagem: *Um bonde chamado desejo*. Tennessee Williams, direção de C. Forjaz. Companhia Livre, 2002. Em cena, Milhem Cortaz (Stanely Kowalski), ao centro. Fonte: PALCO PAULISTANO: Ponto de vista de um espectador. Disponível em:<<http://palcopaulistano.blogspot.com/2015/06/um-bonde-chamado-desejo.html>> Acesso em: 11 mar. 2020.



IMAGEM 20: Foto para divulgação da montagem: *Um bonde chamado desejo*. Tennessee Williams, direção de R. Gomes. Empório de Teatro Sortido, 2015. Em cena, Eduardo Moscovis (Stanely Kowalski) e Maria Luisa Mendonça (Blanche DuBois). Fonte: GLOBO TEATRO. Disponível em:<<http://palcopaulistano.blogspot.com/2015/06/um-bonde-chamado-desejo.html>> Acesso em: 11 mar. 2020.

